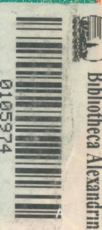
# نقد النثر

## في التراث النقدي والبلاغي

الدكتور
فتحي على عبده
كلية الآداب - جامعة المنوفية

يطلب من
الدار المصرية للكتاب بالقاهرة
١٤١٤هـ - ١٩٩٣م



# نقد النثر

## في التراث النقدي والبلاغي

الدكتور
فتحي علي عبده
كلية الآداب - جامعة المنوفية

يطلب من
الدار المصرية للكتاب بالقاهرة
١٤١٤هـ - ١٩٩٣م

الطبعة الأولى
١٤١٤هـ /١٩٩٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

# الإهداء

إلى روح أبى .....

وفاءً .....

ودعاءً .....


المقدمة

# المقدمة

يحاول هذا البحث إلقاء الضوء علي جانب مهم من جوانب تراثنا النقدي والبلاغي هو جانب نقد النثر، ومما لاشك فيه أن حتمية التفاعل مع الخطاب النقدي العالمي الحديث، دون انبهار به أو تبعية له، تفرض علينا دراسة الجوانب المختلفة لتراثنا النقدي، وتقييمها، والعمل على تنمية مايصلح منها، خاصة إذا علمنا أن الخطاب النقدي العالمي الحديث قد أسس كثيرا من مقولاته على مقولات تراثية سابقة، يقول بعض الباحثين " مايزال كثير من النقد اللاحق يؤسس كشوفه الموسعة على مقولات سابقة لم يتح لها في أوانها أن تنمو نموا طبيعيا، لاعلي أيدي أصحابها أو علي أيدي من أعقبوهم، بل إن كثيرا من الأفكار الموسعة والتطبيقات العملية، إن هي في كثير من الأحيان إلا شروح أو تفسيرات لأفكار سابقة، والأمثلة على هذا أكثر من أن تحصى، ويكفي أن أشير هنا إلى الظاهرة " السوسيرية " المعروفة لنا جميعا، وكل هذا يدعونا لا إلى إعادة قراءة النصوص القديمة والكشف عن الجوانب المضيئة فيها فحسب، بل إلى الكشف – كذلك – عما فيها من فجوات، والعمل على تنميتها وتطويرها"[1].

إن الدعوة إلى معاودة قراءة التراث تعني وجوب معايشة تجاربنا النقدية

---

(١) قراءة في" معني المعني" عند عبد القاهر الجرجاني: مقال للدكتور عز الدين إسماعيل بمجلة فصول، العددان الثالث والرابع، المجلد السابع، إبريل ـ سبتمبر ١٩٨٧م. تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ٣٧ ـ ٣٨. وراجع أيضا ما نكره د. شكري عياد في حوار معه بمجلة القاهرة، العدد: ١٠٣ يناير ١٩٩٠م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ص:٦٩ – من أن القديم والجديد ينصهران ويتحدان في العلوم الإنسانية؛ لأنها ليست تكنولوجيا أو قوانين طبيعية اكتشفت حديثا، وإنما هي علاقات إنسانية درست من قديم، وما زالت لهذه الدراسات القديمة قيمتها حتي الآن، ويشير إلي أن كتاب الشعر لأرسطو لا يزال هو المرجع الأول للنقد الحديث، كما يقرر ذلك الناقد الأمريكي المعاصر نورثروب فراي. وراجع عن الإفادة من البلاغة القديمة في الأسلوبية:

P.Guiraud: Rhetoric and Stylistics. P 943/944, in Current trends in linguistics, Vol.12 ed Thomas Sobeok the Hague. Mouton1974.

الخاصة، ومعرفة متطلبات واقعنا العربي وآماله وظروفه، دون تعصب لهذا التراث أو لهذا الواقع، ودون انغلاق أمام مايخصّب هذه المعاودة ويثريها من تيارات النقد الأوربي الحديثة، شريطة ألا نصبح مجرد مقلدين ونقلة، أو متابعين لحداثة الغرب التي تعد صدى لمتطلبات الواقع الأوربي وآماله، الذي يختلف جذريا عن متطلبات واقعنا العربي وآماله، ودون أن نندفع إلى رفض كل قيمة تراثية شغفا بهذه الحداثة لمجرد حداثتها، فلقد كان تراثنا العربي أكثر انفتاحا على تراث الأمم الأخرى، وأكثر قدرة على التفاعل معها دون أن يفقد شخصيته وهويته العربية، وهو في هذا يفوق كل محاولات دعاة متابعة الحداثة الغربية وتقليدها، يقول د. شكري عياد :"فخصوصية هذا التراث البارزة هي انفتاحه غير العادي على تراث الأمم الأخرى، وشجاعة أسلافنا في تقبل ذلك التراث تفوق بكثير شجاعة أعظم شجعاننا، ولكن شجاعة أولئك الأسلاف كانت مستندة إلى العلم بقدر ماأسعفهم زمانهم، وشجاعتنا تستند إلى التبجح الذي يعبر عن شعور عميق بالضعف وفقدان الثقة بالنفس " (١).

ومن هنا تأتي أهمية الكشف عن نظرة تراثنا النقدي والبلاغي إلى نقد النثر، وتقييم هذه النظرة، وبيان مايمكن أن تسهم به في إثراء نظرنا النقدي الحديث، وفي تدعيم قدرتنا على التفاعل مع تيارات النقد الغربي الحديث، وتتأكد هذه الأهمية إذا علمنا أن النظرة العامة لهذا التراث تشي باهتمامه بالشعر أكثر من النثر، مما دفع بعض النقاد - قديما وحديثا - إلى تقرير هذه الحقيقة، ولقد عبر عن هذا أبو القاسم الكلاعي ت حوالي ٥٤٥هـ، حيث أشار إلى أن الدافع إلى تأليف كتابه " إحكام صنعة الكلام " - هو مارآه من إهمال العلماء لقوانين النثر وأفانينه ؛ يقول : " وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء - لامتزاجه بطباعهم - ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم - بقاء وسمه فأهملوه، ولم يحكموا قوانينه،

---

(١) دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد: د. شكري عياد، دار إلياس العصرية بالقاهرة ١٩٨٧م:
١٣٨

ولاحصروا أفانينه" (١). كما عبر عن ذلك كثير من النقاد المحدثين (٢).

وبالرغم من ذهاب بعض الباحثين المحدثين إلى أن دراسات إعجاز القرآن الكريم تعد قمة الدراسات النقدية المتصلة بالنثر ؛ لأن القرآن في صورته النثرية كان باعثا - لإعجازه البيانى - إلي البحث عن أسرار هذا الإعجاز في بنائه الأسلوبى علي تلك الصورة (٣) ، إلا أننا لا نجد كتابا نقديا مستقلا في التراث يتناول فنون النثر كالخطابة أو الكتابة أو المقامة . (٤)

ولقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلي عناية العرب – منذ القرن الثاني الهجري – بالخطابة ، نتيجة ظهور الصراع السياسي بين الأحزاب المختلفة، وازدهار الحركة الفكرية في هذا القرن ، مما أدي إلي أن يكون من يتصدي للكلام في السياسة أو في العلم موفور الحظ من العبارة وظهور الحجة وخفة الروح والقدرة علي الإفهام ، ومن ثم فقد نشأ بحث دقيق فيما ينبغي أن يتحلي به الخطيب من الصفات، وما ينبغي أن يخلو منه من العيوب ، سواء أكان ذلك من حيث الكلام أم من حيث الهيئة

---

(١) إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق، الأندلس لأبي القاسم محمد بن عبد الغفورالكلاعي، تحقيق د.محمد رضوان الداية، ط/٢، عالم الكتب بيروت، ١٩٨٥م ص:٣٩، وراجع تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د. محمد رضوان الداية، ط/١. دار الأنوار- بيروت ١٩٦٨ ص : ٤٠٥.

(٢) انظر علي سبيل المثال: مقدمة لدراسة بلاغة العرب: د. أحمد ضيف، ط/١ مطبعة السفور بالقاهرة ١٩٢١، ص :١٧٣، والنثر الفني في القرن الرابع. د. زكي مبارك دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٣٤: ١/٨٥، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، ط/٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت١٩٨٢: ١٣٤ ـ ١٣٥، المستوي اللغوي للفصحي واللهجات وللنثر والشعر:د. محمد عيد. عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١م:١٠٩.

(٣) انظر تاريخ النقد العربي إلي القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ : ٢٩٢.

(٤) بالرغم من طموح الكلاعي إلي وضع قوانين النثر وبيان أفانينه، إلا أن كتابه لم يستطع أن يحقق هذا الطموح بصورة واضحة أو كافية، وإن عد ببعض التجاوز كتابا مستقلا في النثر لا نقده.

والإشارة[1]، كما أشارت دراسات أخري إلي أن ازدهار فنون النثر وتنوعها في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد دفعت النقاد إلي العناية - بجانب الشعر - بهذه الفنون فدرسوها ونقدوها مثلما نجد في البيان والتبيين للجاحظ وأدب الكاتب لابن قتيبة [2].

وإذا كانت هذة الدراسات - نظرا لأنها كانت معنية برصد التطور التاريخي للنقد عامة - قد اكتفت بالإشارة دون تفصيل، أو بيان لنظرة تراثنا النقدي والبلاغي إلي نقد النثر ، فإن هناك بعض الدراسات السابقة - غيرها - قد حاولت إلقاء الضوء علي بعض جوانب هذا الموضوع ، وأهمها - فيما أعلم - أربع دراسات ، أما الدراسة الأولي، فهي دراسة الدكتور أحمد أحمد بدوي عن "أسس النقد الأدبي عند العرب"، إذ عرض في هذه الدراسة بجانب مقاييس نقد الشعر - المقاييس التي اتخذها القدماء لنقد النثر ، وقد رأي أن كثيرا من هذه المقاييس تتشابه مع مقاييس نقد الشعر ، مع تفرد النثر ببعض المقاييس [3]، ثم أخذ يبين - قبل الحديث عن هذه المقاييس - الأنواع المختلفة للنثر ، مخرجا الخطابة منها ، لاعتمادها - في رأيه علي البديهة والارتجال ، بينما تعتمد بقية الأنواع علي التفكير والروية [4] . ثم أفرد بعد ذلك فصلا لبيان خصائص النثر المثالي عند نقاد العرب [5] ، ولقد جاء هذا الفصل مقتضبا وغير مرتب

---

(١) انظر تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلي عبد القاهر: د. طه حسين، في مقدمة نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر، المكتبة العلمية ـ بيروت ١٩٨٠م ص:٤ ـ٥، وراجع تاريخ النقد العربي إلي القرن الرابع الهجري:د. محمد زغلول سلام :٢٩٢.

(٢) انظر دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلي نهاية القرن الثالث:د.بدوي طبانة، ط/٧، مكتبةالأنجلو المصرية، ١٩٧٥م :١٣٤/٢٩٠ ـ ٢٩٢، وراجع أيضا تاريخ النقد العربي إلي القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام: ٢٩٤/٦٦.

(٣) انظر أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ، ١٩٧٩م، ص:٥٧١ ـ وراجع نقد الدكتور محمد مصطفي هدارة له في كتاب " مقالات في النقد الأدبي"، دار القلم : ١٩٦٥: ١٦٩ ـ ١٨٢، فلقد أخذ عليه الحشو والتكرار، وعدم المنهجية والولوع بالتقسيم والتفريع .

(٤) المرجع نفسه : ٥٧٣ (٥) المرجع نفسه : ٥٩٣ ـ ٦٠٠

منهجيا ، فلقد أشار في بدايته إلي ماينبغي مراعاته في الرسائل السلطانية من الإيجاز والإطناب ، ثم ذ كر أركان الكتاب البلاغي - كما ذكرها ابن الأثير - وهي تتعلق بالمطلع والتخلص واللغة ، ثم تحدث عن نظرة ابن الأثير إلي ابتكار المعاني ، ثم عاد مرة أخري إلي ما اشترطه النقاد في صفات اللغة ، ثم رجع إلي الحديث عن صحة المعاني وابتكارها، ثم عرض مرة ثانية لاختيار الألفاظ ، وتحدث عن استعمال المصطلحات الكلامية، ثم تحدث عن حسن التخلص وكيفية تماسك الكلام، ثم تحدث عن الألوان البديعية في النثر مفردا للسجع والازدواج فصلا خاصا، [١] ثم عقد فصلا خاصا للحديث عن الإطناب والإيجاز والمساواة [٢] - رغم الإشارة إليهما سابقا - ثم خص القرآن بفصل خاص [٣] ، عرض فيه لمكانته ورأي العرب في أسلوبه وإعجازه، ولكنه لم يبين كيفية إسهام هذا الجانب في إثراء الجانب النقدي مكتفيا بالإشارة إلي أن ذلك يحتاج إلي دراسة خاصة ، ثم عقد فصلا أخر لعرض ثلاثة نماذج من نقد العرب للنثر ، مكتفيا بتعليقات سريعة ومقتضبة علي هذه النماذج [٤]، ولما كان يري أن الخطابة تختلف عن بقية أنواع النثر ، فقد أفراد لنقدها حديثا خاصا ، تناول فيه ألوانها[٥]، والفرق بين الارتجال والإعداد [٦] ، وصفات الخطيب المثالي عند نقاد العرب[٧] ثم عرض في فصل خاص للخطبة المثالية عند العرب [٨] ، ذكر فيه نظرة النقاد إلي نظامها ، ووحدة موضوعها ، وملاءمة أسلوبها لأحوال السامعين وطبقاتهم، ثم عرض لخصائص لغتها وموسيقاها .

ولقد كان الدكتور أحمد بدوي موفقا في عرضه لخصائص الخطبة المثالية عند العرب ، أكثر من عرضه لخصائص النثر المثالي عندهم ولولا اعتماده علي عدد قليل من المصادر ، وعدم تعميق وترتيب هذه النظرات ، وفصله بين نقد النثر ونقد الخطابة،

---

(١) نفسه : ٦٠١: ٦٠٥ (٢) نفسه ٦٠٦ ـ ٦٠٧.
(٣) نفسه : ٦٠٨: ٦١٢ (٤) نفسه : ٦١٣ :٦١٨
(٥) نفسه : ٦٢١ ـ ٦٢٦. (٦) نفسه : ٦٢٧ ـ ٦٣١
(٧) نفسه : ٦٣٢ ـ ٦٣٨ (٨) نفسه : ٦٣٩ ـ ٦٥١

لأمكن أن يخرج بنظرة متكاملة لأسس نقد النثر عند العرب .

أما الدراسة الثانية فهي دراسة الدكتور عثمان موافي عن قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، وقد خرجت هذه الدراسة تحت عنوان : " في نظرية الأدب ، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث"، وهي دراسة أكثر عمقا وتنظيما وثراء من الدراسة السابقة، ولقد احتوت هذه الدراسة علي ستة فصول ، وما يهمنا هو الفصول الخمسة الأولى، حيث أفرد الفصل السادس لمعالجة السمات النثرية في شعر الكتاب . فلقد تناول في الفصل الأول ، ماهية الشعر النثر [1]. وقد عرض فيه للمفهوم اللغوي للنثر ، ثم للمفهوم الفني له ، مؤكدا أن الوزن وحده ليس هو الفارق بين الشعر والنثر ، وأن هناك فروقا فنية دقيقة بينهما ، مما يجعل لكل منهما صفات خاصة به، كما أنهما يتفقان في بعض الصفات، ويختلفان في درجة الاتصاف بهذه الصفات ، ولكي يبين هذا الاختلاف فقد عرض في حديثه في الفصل الثاني عن الشكل الفني والموضوع [2]. – جوانب اختلاف الصياغة الفنية لكل منهما شكلا وموضوعا ، مبينا أنه بالرغم من تناول النثر لبعض فنون الشعر ، إلا أن طريقة معالجة الشعر لهذه الموضوعات مختلفة عنه ، كما عرض في حديثه في الفصل الثالث عن الوزن والإيقاع[3] – اختلاف الوزن والإيقاع في الشعر والنثر من حيث الكم والكيف والمصدر، إذ يعتمد الإيقاع في الشعر علي تكرار التفعيلات بينما يعتمد في النثر علي التناسب بين الألفاظ والجمل[4] ، كما عرض فى الفصل الرابع في حديثه عن اللغة [5] لاختلاف خصائص لغة الشعر عن لغة النثر، مبينا أنه بالرغم من أن كثيرا من أسلافنا النقاد قد أقروا الأسلوب المولد في التأليف الشعري والنثري ، إلا أنهم اختلفوا في الصياغة اللغوية لهذا الأسلوب شعرا ونثرا ، وفي درجة اتصافه ببعض الصفات الفنية هنا

---

(١) انظر في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية بالأسكندرية، ١٩٨٤: جـ ١/١ ـ٢٢.

(٢) المرجع نفسه : ٢٣ ـ ٥٦ (٣) نفسه : ٥٧ ـ ٨٦.

(٤) انظر في نظرية الأدب : ٧٠/١ ، ٨٥ . (٥) المرجع نفسه : ٨٧/١ ـ ١٠٥.

وهناك ، لإدراكهم أن مفهوم الشعر يختلف عن مفهوم النثر ، وأن أخص ما يميز الشعر عن النثر هو اعتماد الشعر علي التخييل أو المحاكاة [١]، ويرجع ذ لك - في رأيه إلي اعتماد الكاتب في عرض أفكاره ومعانيه علي الموضوع التام والتحليل والبسط والإفاضة والالتزام - في كثير من الأحيان - بالدقة اللغوية في التعبير ، والاعتماد - أحيانا - علي الأقيسة والبراهين العقلية والمنطقية تدعيما لأفكاره وتأكيدا لها [٢] . وفي حديثه في الفصل الخامس عن التخييل والخيال[٣]، يؤكد ماذهب إليه في الفصل السابق من غلبة الخيال علي الشعر وقلته في النثر ، ومن ثم فإن الفارق بينهما كمي في المقام الأول . ويخلص من هذا إلي أن الخيال يعد مظهرا من المظاهر الدالة علي تشابه الشعر والنثر في بعض الصفات، واختلافهما في درجة اتصاف كل منهما بتلك الصفات ، ويشاركه في هذا الأمر - الموضوع والإيقاع واللغة . [٤]

ومما لاشك فيه أن عمق هذه الدراسة و ثراءها ومنهجيتها قد أفاد الباحث كثيرا بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع ماتوصلت إليه من نتائج .

أما الدراسة الثالثة ، فهي دراسة البشير المجدوب من تونس، وعنوانها "حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامي"، وقد عرض الباحث في بداية هذه الدراسة لعدم اهتمام النقاد القدماء بنقد النثر مقارنة باهتمامهم بنقد الشعر [٥]، كما نوّه بعدم وجود حد صحيح للنثر مثلما حظي الشعر بالعديد من التعريفات[٦]، مشيرا إلي أن تعريف النثر لايتعدي عند القدماء بيان أنواعه فقط ، مع ما فيها من تضييق لمجالاتها [٧] ، ويرجع عوامل قصور الاهتمام بالنثر ، وتضييق مجالاته إلي أربعة عوامل هي [٨] : -

---

(١) نفسه : ٩٧/١

(٢) نفسه : ١٠٤/١ ـ١٠٥.

(٣) نفسه : ١٠٧/١ ـ ١٣٢ .

(٤) نفسه : ١٣٢/١

(٥) انظر : حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامي، الدار العربية للكتاب، تونس :١٩٨٢ص:٩.

(٦) المرجع نفسه : : ١٠ .

(٧) نفسه : ١٢/١١.

(٨) نفسه : ١٢ - ١٥.

أ – العامل الديني الذي يتمثل في الاهتمام بالقرآن وإهمال النثر غير القرآني.

ب – العامل السياسي الاجتماعي الذي يتمثل في تشجيع الساسة للشعر لخدمة أهداف الدولة ، والاهتمام بالكتابة الديوانية أو الخطب السياسية فقط .

ج – العامل الثقافي الفكري الذي يتمثل في تراجع دور المعتزلة منذ عهد المتوكل في ساحة النقد والفكر وسيطرة العجم على مقاليد الأمور .

د – كما أن هناك – أخيرا – سببا ذاتيا يتصل بطبيعة النثر وجوهره، إذ يرى أن جمال النثر أخفى وأغمض من جمال الشعر ، مما يحتاج معه إلى شيء من التعمق والبحث .

ويرى الباحث أنه لولا الجاحظ والتوحيدي لما وجدنا شيئا يذكر حول نقد النثر[1]، ثم يعرض لوظيفة النثر ، ويرى أن النقاد ينقسمون إزاءها طائفتين هما : طائفة المعنويين الذين يرون الأدب خلقا وإبداعا [2]، وطائفة اللفظيين الذين يرون الأدب إمتاعا وتفننا وتألقا في التعبير [3]، ثم يقسم البحث قسمين منفصلين، يتحدث في أحدهما عن خصائص النثر عند المعنويين ، وتتمثل من وجهة نظره – في وحدة الشكل والمضمون ، وفي الأصالة ، وفي الشمول [4]. وتتضح الخاصية الأولى – عنده – في التوازن بين اللفظ والمعنى [5]، ويتخذ من ذلك مجالا للحديث عن قضية اللفظ والمعنى[6]، وعن الإيجاز [7] ، كما يرى أن من مظاهر التوازن أيضا – السهولة أو التوسط بين الغرابة والابتذال [8]، والتوازن بين أجزاء القول [9]، والتوازن بين مجموع الأثر وبين الغرض، ثم[10] يعرض في أثناء حديثه عن وحدة الشكل والمضمون إلى

---

(١) نفسه :١٥ – ١٦ .
(٢) نفسه : ٢١ – ٢٣
(٣) نفسه : ٢٦ – ٢٧
(٤) نفسه : ٣١.
(٥) نفسه : ٣٣
(٦) نفسه : ٣٤ ـ ٥٠.
(٧) نفسه : ٥١ ـ ٥٥
(٨) نفسه : ٥٧ ـ ٦٥ .
(٩) انظر حول مفهوم النثر الفني : ٩٢.
(١٠) نفسه : ٩٦.

النزعة العقلية عند المعنويين، أو كما يسميهم الكلاسيكيين ، متناولا قضية الصدق والكذب في الشعر والنثر (١) ، ومؤكدا أن العقل أساس النثر ، وأن الحس أساس الشعر ، وأن العقل مقدم علي الحس عند الكلاسيكيين (٢) ويبنى على هذا أن المعنى هو الذى يتحكم فى البناء والنظم وفى الألوان البديعية (٣)، ثم تحدث عن موسيقي النثر الفني مشيرا إلي تنوعها وتعددها ، وعدم ثبوتها علي نغم واحد وعد الازدواج خاصية جوهرية فيه لسلاسته ومرونته وعدم تكلفه (٤) ، ثم تحد ث عن الخيال مشيرا إلي أنه من مقومات النثر الفني كالشعر (٥) .

أما الصفة الثانية للنثر عند المعنويين ، فهي الأصالة ، ويعني بها توفر الطبع للكاتب (٦) ، مشيرا إلي أهمية الصناعة في تهذيبه (٧) ، وإلي تلازمهما عند الأديب الناضج (٨) ، وإلي أثر البيئة الفكرية والاجتماعية في تكوين الأديب (٩) . أما الصفة الثالثة ، فهي الشمول ، ويعني بها التعبير عن الذات والمجموع (١٠).

أما القسم الثاني فيتحدث فيه عن خصائص النثر عند اللفظيين ، كما تبدو من خلال كتب أبي حيان التوحيدي ، ويري الباحث أن الأدب عند اللفظيين شكل جميل ، وأن مقياس جودته عندهم يتحدد بما فيه من صنوف المحسنات ، ومن ثم فإن اللغة عندهم غاية وليست وسيلة ، ومن هنا فقد أخذ عليهم التوحيدي عدم الاحتفال بالمعني(١١) ، والكلف باللفظ، (١٢) والولوع بالسجع (١٣)، والغريب (١٤)، والإسهاب(١٥)، والإبهام والتعقيد والغموض العقيم (١٦)، والتقليد ونضوب الموهبة الفنية (١٧).

(١) نفسه : ٧٢
(٢) نفسه : ٧٤-٧٥
(٣) نفسه : ٨٢ -- ٩٠
(٤) نفسه : ١٠٩ - ١١٣
(٥) نفسه : ١١٤.
(٦) نفسه : ١٣٩ - ١٤٠
(٧) نفسه : ١٤٢.
(٨) نفسه : ١٤٣.
(٩) نفسه : ١٤٥ - ١٤٧
(١٠) نفسه : ١٥٩ .
(١١) نفسه :١٨٤
(١٢) نفسه : ١٨٧ .
(١٣) نفسه : ١٨٨
(١٤) نفسه : ١٩٢
(١٥) نفسه : ١٩٥
(١٦) نفسه : ٢٠٢
(١٧) نفسه : ٢٠٤

وبالرغم مما توصل إليه الباحث من جوهرية الموسيقي والخيال في النثر الفني ، إلا أنه بفصله بين موقف اللفظيين وموقف المعنويين ، قد أضاع جهده دون أن يقدم لنا صورة مكتملة عن مفهوم النثر؛ لأن الواقع النقدي يأبي هذا الانفصال ، ومع أننا لاننكر دور الجاحظ والتوحيدي في إثراء جوانب نقد النثر ، إلا أن الاقتصار عليهما ، تضيق لمجال البحث ، ولهذا فقد وجدنا الباحث يتجاهل تماما الفلاسفة المسلمين في بحثهم عن مفهوم النثر و مقوماته الفنية .

أما الدراسة الرابعة ، فهي بحث بعنوان : "نقد النثر في تراث العرب النقدي حتي نهاية العصر العباسي ٦٥٦هـ" [1] للباحث نبيل خالد رباح أبوعلي ، وقد كان عليّ بعد أن علمت بتشابه عنوان هذا البحث مع عنوان بحثي ، أن اختار موضوعا آخر، ولكن بعد أن اطلعت عليه، وبتشجيع من أستاذي الدكتور محمد مصطفي هدارة ، قررت المضى فى بحثى، لما رأيته من اختلاف المنهج، وطريقة التناول بينى وبينه، فرسالة الدكتور نبيل رباح تقع في ثلثمائة وثلاث وثمانين صفحة ، عدا المصادر والمراجع والفهرس ، وتضم بابين ، عنوان الأول منهما ، تراث نقد النثر ، ويقع هذا الباب في فصلين ، تناول الباحث في أولهما ما أطلق عليه اسم "الكتب التي تعرضت للموضوع" ، وقد قسمها ثلاثة أقسام هي : دراسات أسلوب القرآن الكريم ، ومصادر نقد النثر عامة، وكتب الألفاظ . وقد تناول في القسم الأول [2] منها كتب مجاز القرآن لأبي عبيدة، ومعاني القرآن للفراء ، وتأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ، والنكت في إعجاز القرآن للرماني ، وإعجاز القرآن للخطابي ، وإعجاز القرآن للباقلاني . أما القسم الثاني [3] منها فقد تحدث فيه عن رسالة عبد الحميد الكاتب إلي الكُتّاب ، وصحيفة بشر بن المعتمر ، والبيان والتبيين للجاحظ ، والرسالة العذراء لابن المدبر ، وأدب الكاتب لا بن

(١) مما تجدر الإشارة إليه أن الباحث قد نال بهذه الرسالة درجة الدكتوراه من كلية الآداب ببنها سنة ١٩٨٧، وقد صدرت بالعنوان نفسه عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣، ولذا سنحيل في نقدها إلي صفحات الكتاب المنشور الذي يقع في ثلثمائة وسبع وخمسين صفحة.

(٢) انظر : نقد النثر في تراث العرب النقدي : ١٤ ـ ٥٢.

(٣) انظر المرجع نفسه : ٥٣ ـ ١٠٦.

قتيبة، والكتاب لابن درستويه، والخراج وصناعة الكتابة لقدامة بن جعفر، والبرهان في وجوه البيان لابن وهب ، وكتاب الصناعتين للعسكري ، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي ، واستدراك ابن الخشاب علي مقامات الحريرى ، واستدراك ابن بري علي ابن الخشاب، والمثل السائر لابن الأثير ، أما القسم الثالث [1] ، فقد تحدث فيه عن كتب تهذيب الألفاظ لابن السكيت ، والألفاظ الكتابية للهمذاني ، وجواهر الألفاظ لقدامة .

أما الفصل الثاني من هذا الباب، فقد تناول فيه الباحث ما أطلق عليه اسم كتب شروح النثر، وقد قسمه قسمين أولهما [2]، تحدث فيه عن تفاسير القرآن ممثلة في تفاسير الطبري والزمخشري والقرطبي ، وتحدث في ثانيهما [3] عن شروح الأدب ممثلة في الكامل للمبرد ، والاقتضاب في شرح أدب الكتاب للبطليوسي ، والإيضاح للمقامات للمطرزي ، وشرح مقامات الحريري للشريشي ، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد .

ويلاحظ علي هذا الباب الذي شغل حوالي مائتي صفحة ، أن الباحث في عرضه لما أطلق عليه اسم تراث نقد النثر ، لخص مضمون مانكره من الكتب دون أي تبويب منهجي لما تتضمنه من قضايا ، فضلا عن عدم جدة هذه القضايا ، فلقد دارت كلها عنده حول اللفظ والمعني، والسرقات ، والطبع والصنعة ، وهي قضايا قد قتلت بحثا قبله، ولم يأت الباحث بأية إضافة تعمقها، أو تثريها، أو تبين كيفية تأثيرها في نقد النثر، بل يمكن القول إن البحث عن هذه القضايا لم يكن شاغله الأول ، إذ نجده حريصا علي بيان سبب تأليف ما عرضه من كتب ، وتتبع مباحثها المختلفة سواء أكانت ذات صلة بالنقد أم لا . كما يلاحظ علي هذا الباب أيضا أن الباحث قد جمع مايمكن أن يفيد في كشف جوانب نقدالنثر ، وما يخلو من الإفادة، مثل مجاز القرآن ، ورسالة عبد الحميد إلي الكُتّاب ، والكتاب لابن درستويه ، واستدراك ابن الخشاب ، واستدراك ابن بري ، بالإضافة إلي عدم إفادته من تفاسير القرآن وشروح الأدب .

---

(١) انظر نقد النثر في تراث العرب النقدي: ١٠٦ ـ ١١١

(٢) نفسه : ١١٥ ـ ١٤٤.

(٣) نفسه : ١٤٥ ـ ١٨٩.

أما الباب الثاني فقد عرض فيه لفنون النثر ونظرية النقاد فيها ، وقد وقع هذا الباب في ثلاثة فصول تسبقها توطئة [1]، تناول فيها الباحث نشأة الفنون النثرية ومراحل تطورها، ثم بين مدي اهتمام النقاد بالنثر وفنونه من خلال الإشارة إلي اهتمامهم بالتأليف في نقد النثر ، كما اتضحت له في عرضه للكتب في الباب الأول ، ومن خلال الإشارة إلي اهتمامهم بالمفاضلة بين الشعر والنثر ، ثم أفرد الفصل الأول للحديث عن الخطابة [2]، وعرض فيه لصفات الخطيب ، ولأنواع الخطب، وموضوعاتها، وآراء النقاد فيها ، ولبناء الخطبة ، ثم عرض لما أطلق عليه اسم الدراسة الأسلوبية ، تحدث فيها عن صفات اللفظ والعبارة والموسيقي ، أما الفصل الثاني فقد أفرد للحديث عن الرسائل[3]، وقد سار فيه الباحث سيرته في الفصل الأول ، فقد تحدث عن مؤهلات الكاتب ، وعن أنواع الرسائل، وموضوعاتها، وآراء النقاد فيها ، وعن بناء الرسالة ، ثم عن الدراسة الأسلوبية ، أما الفصل الثالث فقد أفرد للحديث عن المقامات [4]، وقد قدم الباحث لهذا الفصل بتوطئة أشار فيها إلي عدم وجود دراسات نقدية في التراث عن فن المقامات [5]، ولم يتنبه إلي أن هذه الإشارة كفيلة بأن تقوض له أركان هذا الفصل ، ولذا فقد ذهب يتحدث عن فن المقامات بين النشأة والارتقاء، وعن موضوعاتها، وطريقة معالجتها، وبنائها وأصولها الفنية ، ثم عن طبيعة نقد القدماء لها ، ودراساتهم لأسلوبها.

ويلاحظ علي هذا الباب أن ما يمكن أن يقع ضمن نقد النثر - بتجاوز - هو حديثه عن بناء الخطب والرسائل ، وحديثه عن ما أطلق عليه اسم الدراسة الأسلوبية لهما ، وهما يقعان في حوالي أربعين صفحة من حجم هذا الباب الذي يبلغ مائة وستا وسبعين صفحة [6]، أما حديثه عن المقامة فإنه عبارة عن متابعات لتصورات النقاد

---

(١) انظر نقد النثر في تراث العرب النقدي: ١٩٣ ـ٢٠٢.

(٢) نفسه : ٢٠٥ ـ ٢٥٥.

(٣) نفسه : ٢٥٧ ـ ٣٠٢ .

(٤) نفسه : ٣٠٣ ـ ٣٣٥ .

(٥) نفسه : ٣٠٣ .

(٦) تبلغ صفحات هذا الباب في الكتاب المنشور مائة واثنتين وأربعين صفحة .

المحدثين لا القدماء ، أو اجتهادات شخصية منه، يضاف إلي هذا أن اختصاص كل من الخطابة والرسائل والمقامات بحديث مستقل بالرغم من توحد نظرة النقاد إلي الخصائص الفنية لأنواع النثر الفني ووظيفتها - يعد تكريراً للقول وتفتيتا لوحدة الدراسة ونموها ، وتشويها لمعالمها ، كما أن شغل الصفحات بالحديث عن صفات الخطب ، ومؤهلات الكاتب ، وأنواع الخطب والرسائل ، دون بيان لوجه صلتها بالحديث عن نقد النثر يعد تطويلا وحشوا لا مسوغ له، هذا بالرغم من أن الباحث ينص علي أنه حريص علي تجنب التكرار[1].

وبالرغم من أن الباحث يري أن بحثه كله جديد ، وأن كل الموضوعات التي عالجها وكل المباحث التي عرضها تعد نتائج [2]، وبالرغم أيضا من أنه ينكر أنه لايميل إلي طغيان الجانب التاريخي علي البحث [3]. إلا أنه لم يتنبه إلي وجود دراسات سابقة في الموضوع نفسه، أكثر عمقا وثراء ومنهجية من بحثه، كما أن موضوعاته ومباحثه تسيطر عليها الناحية التاريخية ، وتكاد تخلو من النقد ، يضاف إلي هذا أنه إذا كان مايصلح من الباب الثاني للدخول في باب النقد ، هو أربعون صفحة ، فإن الباب الأول بأكمله لاصلة له بنقد النثر فضلا عن النقد عامة ، كما أن الباحث لم يعن ببيان مفهوم النثر الفني أو وظيفته، كما لم يوف طبيعة استخدامه للصورة الفنية حقها من الدراسة ، واكتفي بتقرير النظرة الشائعة التي تري قلتها وشهرتها فيه [4]، كما أن حديثه عن موسيقي النثر لم يتجاوز سبع صفحات[5]، بل إنه لم يذكر أي نص نقدي يبين موقف القدماء من النصوص النثرية.

ومما لاشك فيه أن هذه الدراسات قد أسهمت - بصورة إيجابية أو سلبية - في توضيح معالم الطريق أمام الباحث ، وساعدته علي اختيار المنهج الملائم للدراسة ، ولذا فقد قام الباحث بدراسة نقد النثر في التراث النقدي والبلاغي من خلال نظرتين متكاملتين أولاهما نظرة النقاد والبلاغيين العرب سواء أكانوا لغويين، أم متكلمين ، أم

(١) انظر نقد النثر في تراث العرب النقدي: ٣٣٥. (٢) نفسه : ٢٣٧.
(٣) نفسه : ٢٧٦. (٤) نفسه : ٢٥١ ـ ٢٥٢ ـ ٢٩٩ (٥) نفسه : ٢٥٢ ـ٢٥٥. ٣٠٠ ـ ٣٠٢.

أدباء ، ويمثلهم ابن المقفع ت حوالي ١٤٢ هـ ، وعمرو بن عبيد ١٤٤ هـ، والعتابي ت ٢٠٢ هـ ، وبشر بن المعتمر ت ٢١٠ هـ ، والجاحظ ت ٢٥٥ هـ ، وابن قتيبة ت ٢٧٦ هـ، وابن المدبر ت ٢٧٨ هـ، والمبرد ت ٢٨٥ هـ ، وابن المعتز ت ٢٩٦ هـ ، وعبد الرحمن بن عيسي الهمذاني ت ٣٢٠ هـ ، وابن طباطبا ت ٣٢٢ هـ ، وأبو بكر الصولي ت٣٣٥ هـ، وقدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ[1]، وابن وهب ت بعد ٣٣٥هـ [2]، وأبو جعفر النحاس ت

---

(١) يبدو أن قدامة قد أسهم في مجال نقد النثر وبيان أصوله الفنية بكتاب خاص غير كتابيه:

نقد الشعر وجوهر الألفاظ، هو كتاب الخراج وصناعة الكتابة، وقد نقل عنه أبو هلال العسكري ( انظر كتاب الصناعتين : ١٦٦ / ٢٧٠ ) وابن سنان ( انظر سر الفصاحة ٩٥ ٤٨/ ١ / ١٤٩ ) كما أشار إليه أبو حيان التوحيدي ( انظر الإمتاع والمؤانسة : ٤ / ٤٥ – ١٤٦ ) والشريشي ( انظر شرح مقامات الحريري : ١ / ٣٢ ) وإن كان الشريشي قد ذكر أن اسمة هو : سر البلاغة في الكتابة ، وقد أقام قدامة هذا الكتاب علي عدد من المنازل ، ومما يؤسف له أن المنزلة الثالثة التي تختص – كما يقول هو – بأمر البلاغة ، ووجه تعلمها ، وتعريف الوجوه المحموده فيها ، والوجوه المذمومة منها – لم تصل إلينا ( انظر كتاب الخراج وصناعة الكتابة، تحقيق د ٠ محمد حسين الزبيدي – دار الرشيد للنشر – العراق ١٩٨١ ص ٣٧، وراجع مقدمة التحقيق ص :١١٠.

( ٢ ) بالرغم مما ذهب إليه كثير من الباحثين من تأثر ابن وهب بفلسفة أرسطو ، خاصة كتاب الخطابة ، ( انظر تمهيد في البيان العربي: د ٠ طه حسين : ١٩ – ٢٣ ، البلاغة تطور وتاريخ: د ٠ شوقي ضيف ، ط / ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦ : ٩٧ – ١٠٢ ، والنقد د ٠ شوقي ضيف ط / ٤، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ :٧٠ـ ٧٤ )، إلا أننا نرى أن هذا التأثر ظل محدوداً دون أن يستطيع ابن وهب توظيفه في إثراء بحثه عن وجوه البيان ، إذ نلاحظ أنه يذكر في كتابه : القياس والبرهان واليقين والظن والتصديق والإقناع والمغالطة ، والأشياء التي يقع بها الوصف، أو المقولات والمقدمات الصادقة والمشهورة والمظنونة والجدل والاحتجاج ( انظر البرهان في وجوه البيان: تحقيق د ٠ حفني محمد شرف ، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٦٩ م : ٦٥ / ٦٧ / ٦٨ / – ٦٩ / ٧٣ / ٧٥، ٧٦ / ٧٩ / ٨١ / ٨٣ / ٨٤ / ٨٦ / ٨٧ / ٨٩ / ١٧٦ / ١٧٩ / ١٩٦ ) ، ومع ذلك فإنه يفشل في الربط بين هذه المصطلحات الأرسطية وبين أنواع البيان المختلفة ، ويقصر أكثر استخدامها علي ما يذكره من أبواب الفقة الإسلامي ، وإذا ذكر ما يمكن أن يساعد علي جلاء حقيقة البيان، فإنه إما أن يعدل به عن جهته كما نجده عند حديثه عن الاختراع، فإنه يضرب له أمثلة من النحو كاسم الحال=

٣٣٧ هـ، والآمدي ت ٣٧٠ هـ، وأبو سليمان المنطقي ت حوالي ٣٨٠ هـ، وأبو إسحاق الصابي ت ٣٨٤ هـ ، والرماني ت ٣٨٦هـ، والخطابى ت ٣٨٨هـ، والحاتمى ت ٣٨٨هـ، والقاضى والجرجانى ٣٩٢هـ، وابن جنى ٣٩٢هـ، وابن وكيع ت ٣٩٣هـ، وأبو هلال العسكرى ت ٣٩٥هـ، وابن فارس ت ٣٩٥هـ، والباقلانى ت ٤٠٣هـ، وعبد الكريم النهشلى ت ٤٠٥هـ، والشريف الرضى ت ٤٠٦هـ، وأبو حيان التوحيدى ت ٤١٤هـ، والقاضى عبد الجبار ت ٤١٥هـ، وأبو على المرزوقى ت ٤٢١هـ، وأبو أحمد على بن مسكويه ت ٤٢١هـ، وابن شهيد ت ٤٢٦هـ، والثعالبى ت ٤٢٩هـ، والشريف المرتضى ت ٤٣٦هـ، والحصرى القيروانى ت ٤٥٣هـ، وابن رشيق ت ٤٥٦هـ، وعلى بن خلف ت ٤٥٧هـ، وابن سنان ت ٤٦٦هـ، وعبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١هـ، أو ٤٧٤هـ، وابن ناقيا ت ٤٨٥هـ، والحريرى ت ٥١٦هـ، وأبو طاهر البغدادى ت ٥١٧هـ، والزمخشرى ت ٥٣٨هـ، والسرقسطى ت ٣٥٨هـ، وابن الصيرفى حوالى ٥٤٢هـ، والكلاعى ت حوالى ٥٤٥هـ، وأسامة بن منقذ ت ٥٨٤هـ، والفخر الرازى ت ٦٠٦هـ، والشريشى ت ٦١٩هـ، وابن شيث ٦٢٥هـ، والسكاكى ت ٦٢٦هـ، وابن الأثير ت ٦٣٧هـ، وابن أبى الإصبع ت ٦٥٤ هـ، وابن أبى الحديد ت ٦٥٦هـ، وسليمان بن عبد القوى الطوفى ت ٧١٦هـ، وشهاب الدين الحلبى ٧٢٥هـ، والنويرى ت ٧٣٣هـ، وأحمد بن إسماعيل الحلبى ت ٧٣٧هـ، والقزوينى ت ٧٣٩هـ، والعلوى ت ٧٤٩هـ، والصفدى ت ٧٦٤هـ، وابن نباتة المصرى ت ٧٦٨هـ، وابن خلدون ت ٨٠٨هـ، والقلقشندى ت ٨٢١هـ، وابن حجة الحموى ت ٨٣٧هـ، وشمس الدين النواجى ت ٨٥٩هـ، والسيوطى ت ٩١١هـ،

---

= والزمان والمصدر والتميز وألقاب العروض ( انظر البرهان في وجوه البيان : ١٢٦ ) وإما أن لا يعلق عليه ، ولا يتجاوز سطحه إلي عمقه مثال ذلك ما ذكره من أن أرسطو يصف الشعر بأن الكذب فيه أكثر من الصدق ( انظر البرهان : ١٤٧ ) دون أن يفيد من هذه الملاحظة بأي وجه من الوجوه، ويتكررذلك فيما ينقله عن أرسطو من قوله بأن الأمثال تستخدم للاحتجاج لصحة القول ، وإفادة النتائج والتجارب ( انظر البرهان: ١١٨ ، ١١٩ ) وقوله إنه يجب مخاطبة الناس علي أقدار أفهامهم ( انظر البرهان : ١٩٦ ) وبناء علي ما سبق يمكن القول بأن نظرة ابن وهب إلي فن القول نظرة عربية في المقام الأول ، ولذا يكثر من ذكر القرآن والأحاديث وخطب العرب ، كما يبدو تأثير الجاحظ والمبرد وغيرهما من النقاد العرب واضحا في صفحات الكتاب ( انظر البرهان: ١٢٩ / ١٥٣/ ١٩٩ / ٢٠٣ / ٢١٤ / ٢٢٥ / ٣٣٨ / ٢٤٤ / ٢٥١ ) .

ويلاحظ أن هؤلاء النقاد والبلاغيين - علي اختلاف انتماءاتهم المذهبية أو الفنية - يتفقون في النظرة إلي مقومات النثر الفني ، وإلي الكلام البليغ عامة .

أما النظر الثانية فهي نظرة الفلاسفة المسلمين ( شراح أرسطو ) مثل أبي نصر الفارابي ت ٣٣٩ هـ، وابن سينا ت ٤٢٨ هـ، وابن رشد ت ٥٩٥ هـ، ومن تأثر بهم مثل كمال الدين ميثم البحراني ت بعد ٦٨٠ هـ، وحازم القرطاجني ت ٦٨٤ هـ، والسجلماسي ت بعد ٧٠٤ هـ، إذ تتوحد نظرة هؤلاء الفلاسفة والمتأثرين بهم إلي المقومات الفنية للخطابة . وبالرغم من أن هذه النظرة تعتمد - أساسا - علي كتاب الخطابة لأرسطو ، إلا أنه يمكن القول إن شروحهم وتلخيصاتهم لهذا الكتاب تعبر عن ذوق عربي محض، وأنها ذات أبعاد عميقة وأصيلة تحمل الوعي بالتراث النقدي العربي ، وتضيف إليه خلاصة الفكر الأرسطي ، ولهذا فقد حرصنا علي أن نشير في حواشي هذا البحث إلي مواضع المقارنة بين النص الأرسطي ، كما جاء في الترجمة العربية لكتاب الخطابة، وبين تناول الفلاسفة له .

وبالرغم من اختلاف الأساس النظرى الذي تنطلق منه النظرتان السابقتان إلا أنهما يتكاملان في النهاية لإعطاء صورة واضحة ومتكاملة عن نقد النثر في تراثنا النقدي والبلاغي ، ولكى نقف علي جوانب هذه الصورة ، فقد وقع البحث في خمسة فصول ، تناول الفصل الأول منها ، مفهوم النثر الفني ، وقد بينت فيه كيفية الوقوف علي هذا المفهوم من خلال كتابات النقاد والبلاغيين ، موضحا مقوماته الفنية التي تحقق له ماهيته عندهم - مقارنة بالشعر ، كما عرضت في هذا الفصل أيضا ، لتعريف الفلاسفة للخطابة مبيناً معني الإقناع الخطابي ، ووسائل تحقيقه مقارنة ببقية الصنائع القياسية التي تكوّن مع الخطابة النسق المنطقي الذي ينظر من خلاله الفلاسفة إلي ماهيتها وموقعها من الفن.

أما الفصل الثاني، فقد تناول وظيفة النثر الفني ، وقد بينت فيه كيفية تكامل جانبي هذه الوظيفة، وهما الإفادة والإمتاع في نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة ، وقد أفردت لكل منهما حديثا مستقلا لتوضيح كيفية ظهورهما مع مراعاة اختلاف الأساس

النظري الذي ينطلق منه النقاد والبلاغيون والفلاسفة

أما الفصل الثالث ، فقد تناول اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية ، وقد بينت فيه ما تختص به لغة النثر الفني من قيم جمالية وذاتية ، تقربها من لغة الشعر ، وتبعدها عن لغة العلوم والمنطق ، كما عرضت لكيفية دراسة النقاد والبلاغيين والفلاسفة لها من خلال مستويين متكاملين هما مستوي الألفاظ ومستوي التراكيب .

أما الفصل الرابع، فقد تناول الصورة الفنية ، وقد بينت فيه موقف النقاد والبلاغيين والفلاسفة من استخدم النثر الفني لها ، وطبيعة هذا الاستخدام ووظيفته، مقارنة بالشعر، وقد ناقشت النظرة الشائعة التي تخص الشعر – دون النثر – بخصائص معينة للصورة الفنية سواء من حيث الكم أم من حيث النوع .

أما الفصل الخامس، فقد تناول الموسيقي والبناء الفني من خلال تصور النقاد والبلاغيين والفلاسفة للوسائل التي تحقق القيم الموسيقية للنثر الفني ، وللصفات الجيدة لأجزاء القول التي تحقق وحدة الكلام واتساق المعاني .

ولقد حرص الباحث في تناوله للفصول كلها علي عدم الفصل بين الأنواع المختلفة للنثر الفني ، وذلك لتوحد نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة إلي الخصائص الفنية العامة التي تجمعها ، كما حرص علي تتبع تطور الأفكار النقدية عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة لبيان مواطن التجديد والتعميق والإضافة ومواطن التقليد والعقم ، كما حرص علي عرض وتفسير وتقييم النصوص النظرية والتطبيقية لهذه الأفكار ، كما حرص أيضا علي توضيح مكانة نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة من الدراسات النقدية الحديثة .

ولقد اعتمدت هذه الدراسة علي نوعين من الكتب ، أولهما ما أمكن الاطلاع عليه من كتب النقاد والبلاغيين والفلاسفة والمتأثرين بهم ، وهذه الكتب تمثل المصادر الأساسية للبحث ، أما ثانيهما ، فهو الكتب العربية والمترجمة والأجنبية التي ساعدت الباحث علي دراسة وتفهم هذه المصادر، ويأتي في مقدمتها كتاب الدكتور عثمان موافي: في نظرية الأدب ، وكتابا الدكتور جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث

النقدي والبلاغي ، ومفهوم الشعر ، وكتاب الدكتورة ألفت محمد كمال عبد العزيز : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، وكتابا الدكتور شكري عياد : دائرة الإبداع، واللغة والإبداع، وكتابا الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ، ونظرية البنائية في النقد الأدبي ، وكتاب الدكتور سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ، ومن الكتب المترجمة قواعد النقد الأدبي للاسل آبر كرومبي ، ودور الكلمة في اللغة لستيفن أولمان ، وبناء لغة الشعر لجون كوين ، والفنون والإنسان لإروين إدمان ، إلي غير ذلك من الكتب العربية والمترجمة المثبتة في نهاية البحث .

وبعد ، فإن الفضل لابد أن ينسب إلي أهله ، ولذا لايسعني إلا الاعتراف بفضل أستاذي الجليل : الأستاذ الدكتور محمد مصطفي هدارة ، فلقد نال هذا البحث وصاحبه من علمه ورعايته وتشجيعه، ما تقف الكلمات معه حيري ، وما يقف القلم معه عاجزا عن توفيته حقه من الشكر والتقدير ، كما لا يسعني إلا الاعتراف بفضل أستاذي الجليلين : الأستاذ الدكتور عثمان سليمان موافي ، والأستاذ الدكتور محمد رجاء عيد ، لتفضلهما بمناقشة هذا البحث وتقويم هذه المحاولة ، مما أسهم في إضاءة الطريق الصحيح أمام الباحث ، ولقد قال سيدنا عمر بن الخطاب – رضي الله عنه: "خيركم من أهدى إلى عيوبي"، فجعل الكشف عن المساوىء والعيوب بمنزلة الهدية التي تسر متلقيها ، وتدل علي حب مهديها ، لأنه تبصير بالطريق ، وتقويم للاعوجاج ، فلهما مني كل الشكر والتقدير .

إن هذه الدراسة – كما ذكرت – محاولة للكشف عن تصور النقاد والبلاغيين والفلاسفة المسلمين لنقد النثر، ومما لاشك فيه أن المحاولة قد تصيب وقد تخطيء ، فإن أصبت فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء ، وإن كانت الأخري ، فأملي ألا يفوتني بعضٌ من نصيب المجتهد ، والله الموفق والمستعان .

# الفصل الأول

# مفهوم النثر الفني

# الفصل الأول

# مفهوم النثر الفنى

إن تحديد مفهوم النثر ووظيفته يعد الخطوة الأولي التي تقوم علي أساسها النظرية النقدية للنثر عند النقاد العرب - إذا صح أن نطلق اسم النظرية علي مجموعة القواعد والضوابط التي صاغها النقاد العرب للحكم علي فنية النثر ، وبيان مقاييس الجودة والرداءة فيه - وذلك لأن هذه القواعد والضوابط تنصب علي الأداة التي يستعين بها النثر في تحقيق فنيته، ومن الطبيعى أن تتحدد طبيعة الأداء تبعا للمفهوم والوظيفة

وسنحاول في هذا الفصل أن نتحدث عن مفهوم النثر الفني عند النقاد وعند الفلاسفة المسلمين ( شراح أرسطو ) والمتأثرين بهم ، مرجئين الحديث عن وظيفة النثر الفني إلي الفصل التالي .

ونبدأ أولا بالحديث عن مفهوم النثر الفني عند النقاد والبلاغيين العرب ثم نتبعه بالحديث عنه عند الفلاسفة المسلمين والمتأثرين بهم .

وأول ما يلاحظ عند النقاد العرب ، أنه برغم عنايتهم بوضع مفاهيم محددة للشعر ،إلا أنهم لم يضعوا مفهوما مستقلا محددا للنثر الفني . ولا يعني هذا - بطبيعة الحال - أنه لم يكن لديهم مفهوم له ، وإنما غاية الأمر أنه لم يأت عنهم بطريقة مباشرة مفهوم للنثر الفني كما أتي مفهومهم للشعر ، وللوقوف علي مفهومهم للنثر الفني؛ فإنه يتعين علينا أن نستنتجه من خلال حديثهم عن الشعر. فلقد قسّموا الكلام إلي قسمين هما : المنظوم والمنثور ، متخذين من الوزن فارقا مميزا بينهما، كما نصوا في تعريفاتهم للشعر علي هذا الفارق ، وبناء علي هذا يمكننا أن نستنتج أن النثر الفني كلام فني كالشعر إلا أنه يخلو من الوزن أو البحر الشعري ، وإن لم يخل تماما من نوع خاص به من الوزن أو الموسيقي.

ويبدو كون الوزن فارقا مميزا بين الشعر والنثر فيما ينقله الجاحظ عن عبد الصمد بن الفضل بن عيسي الرقاشي حيث يذكر دور الوزن في حفظ الشعر من الضياع ، وفي حفز المتلقي علي سماعه ووعيه، يقول: "قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسي الرقاشي : لم تؤثر السجع علي المنثور ، وتلزم نفسك القوافي ، وإقامة الوزن؟. قال : إن كلامي لوكنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك ، ولكن أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقييد ، وبقلة التفلّت ، و ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره".(١)

لقد وعي عبد الصمد بن الفضل الرقاشي الفارق المميز بين المنثور و المنظوم ، ومن ثم فقد حاول أن يحقق للمنثور قدرا من الوزن يحفظه من الضياع ، ويزيده قدرة علي تنشيط السامع لحفظه ووعيه ، ورأي أن ذلك يتحقق في نوع من المنثور هو "السجع" مما يشي بأن السجع ذو قيم موسيقية مؤثرة تشبه إلي حد ما القيم الموسيقية للشعر.

ويتناقل النقاد العرب فكرة حفظ الوزن للمنظوم من الضياع ، فنجد ابن قتيبة ت ٢٧٦ هـ يذكر أن الله قد جعل الشعر للعرب "مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولآدابها حافظا ، ولأنسابها مقيدا ، ولأخبارها ديوانا لا يرثّ علي الدهر، ولايبيد علي مرالزمان، وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم وجودة التحبير من التدليس والتغيير، فمن أراد أن يحدث فيه شيئا عسر عليه، ولم يخف له كما يخفي في الكلام المنثور"(٢).

---

(١) البيان والتبيين: لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ط ٤ سنة ١٩٧٥م، الجزء الأول ص ٢٨٧، وانظر المصدر نفسه : ١/١٣٨، ١٦٦، ٣٨٣، ٦/٢، وانظر للجاحظ أيضاً: كتاب الحيوان: تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي الإسلامي، بيروت، ط/٣. سنة ١٩٦٩، الجزء الأول ص : ٧٥

(٢) تأويل مشكل القرآن: لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث بالقاهرة ط/٢ سنة ١٩٧٣م، ص ١٧، ١٨.

ويذكر عبد الكريم النهشلي ت ٤٠٥ هـ – ويتابعه في ذلك ابن رشيق االقيرواني ت ٤٥٦ هـ – أنه"لما رأت العرب المنثور يندّ عليهم ، ويتفلّت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم ، تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاء مستويا ، ورأوه باقيا علي مر الأيام ، فألّفوا ذلك وسموه شعرا"(١).

ومما لاشك فيه أن فكرة حفظ الوزن للشعر من الضياع ، لاتنفصل عن كونه مميزا له عن المنثور ، وإنما تؤكد هذا التميز ، ولذا ينبه أغلب النقاد العرب علي هذا الفارق .

فالمبرد ت ٢٨٥ هـ يري أن الوزن هو المميز للكلام المنظوم إذا تساوي مع الكلام المنثور في البلاغة . (٢)

ويشي تعريف ابن طباطبا ت ٣٢٢ هـ للشعر بأن الوزن هو الفارق بينه وبين

---

(١) اختيار الممتع فى علم الشعر وعمله : تحقيق د. محمود شاكر القطان، ط/ ١، دار المعارف بمصر ١٩٨٣: الجزء الأول ص ٧٦، وانظر المصدر نفسه : ٦٣/١، وراجع العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت ط/ ٥ ١٩٨١م: ٢٠/١، ويجدر بالذكر أن هذه الفكرة نفسها نجدها عند كثير من النقاد، انظر على سبيل المثال: سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجى، تحقيق عبد المتعال الصعيدى، مطبعة محمد على صبيح القاهرة: ١٩٦٩ – ص ٢٧٩. ودلائل الإعجاز: لأبى بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجانى، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ١٩٨٤: ص ١١. والمثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير، تحقيق: د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، نشر دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ط٢ سنة ١٩٧٣م: ١٠٩:١ وجوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة) لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٨٣ م ص ٤٢٧ وصبح الأعشى فى صناعة الإنشا: للقلقشندى، المطبعة الأميرية القاهرة ١٩١٣ – ١٩١٦م جـ ٥٨/١.

(٢) البلاغة: لأبى العباس يزيد بن المبرد، تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة ط٢ سنة ١٩٨٥: ٨١.

النثر ، إذ يقول : "الشعر – أسعد الله – كلام منظوم ، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد علي الذوق ، ونظمه معلوم محدود ."[1]

كما يشي تعرف قدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ للشعر بهذا ، وإن كنا نري نظرة قدامة في هذا التعريف تتسع لتجعل للمنثور وزنا ، وإن لم يكن له نفس خصائص الوزن الشعري ، فهو يعرف الشعر بقوله : "إنه قول موزون مقفي يدل علي معني ، فقولنا : "قول"دال علي أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا : "موزون" يفصله عما ليس بموزون ، إذ كان من القول موزون وغير موزون ، وقولنا : "مقفي" فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف ، وبين مالا قوافي له ولامقاطع . وقولنا :" يدل علي معني": يفصل بين ماجري من القول علي قافية ووزن مع دلالة علي معني مما جري علي ذلك من غير دلالة علي معني".[2]

فتفسير قدامة للمقفي بأنه" فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف ، وبين مالاقوافي له ولامقاطع" – يشير إلي وجود نوعين من الكلام الموزون ، أحدهما له قواف ومقاطع ، والآخر لاقوافي له ولا مقاطع، ولما كان يري أن الشعر لايتحقق إلا باجتماع عناصره التي ذكرها في التعريف ومنها القافية [3] ، فإنه لا بد أن يكون الكلام الموزون غير المقفي كلام نثريا ، مما يعني عدم خلو النثر الفني من الوزن تماما ، وأن هذا الوزن له خصائص معينة تميزه عن الوزن الشعري.

ويقسّم ابن وهب ت بعد ٣٣٥ هـ العبارة إلي منظوم ومنثور ، ويري أن المنظوم هو الشعر ، وأن المنثور هو الكلام [4] ، ويذكر أن "الشعر محصور بالوزن ، محصور

---

(١) عيار الشعر: تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض ١٩٨٥ ص ٥.

(٢) نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٧٩ ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه /٢٤.

(٤) انظر البرهان في وجوه البيان: تحقيق د. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٦٩م ص ١٢٧.

بالقافية ... والنثر مطلق غير محصور" (١) . غير أن ابن وهب لايرى للوزن قيمة إذا لم تتوافر في الشعر الخصائص الجمالية المؤثرة ، التي يمكن أن نطلق عليها صفة الشعرية(٢) . فالشاعر عنده لايستحق هذا الاسم "حتى يأتي بما لايشعر به غيره ، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وإن أتى بكلام موزون مقفي" . (٣)

فالوزن إطار أو قالب شكلي لا يحقق وحده الشعرية ، وإنما لكي تتحقق هذه الصفة ، فلا بد أن تدعمه صفات الجدة والكشف والإيحاء ، ويرى ابن وهب أن الصفة الشعرية توجد في النثر الفني أيضا، ولذا يذكر أن البلاغة تقع في الشعر وفي النثر(٤).

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٢) من الدراسات الجادة التى ميّزت بين الشعر والشعرية دراسة الدكتور حمادى صمود عن "الشعر وصفة الشعر في التراث "، إذ يرى فى هذه الدراسة أن " الشعرية يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نمط فى الكتابة، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام، الشعرية جنس والنثر والشعر أنواع له. ومن ثم فإنتاج لمعنى أو جنس من المعنى يحدث فى المتلقى فعلا شعوريا لا يختص بنمط فى الكتابة دون نمط، وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه، وكثير من النثر شعر وإن لم يأت موزونا مقفى". انظر مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٥: ٨١.، كما يرى الدكتور صمود أن البلاغيين العرب قد أكدوا، على اختلاف مدارسهم وعصورهم، أن القوانين التي اشتقوها من النصوص الأدبية إنما هى قوانين كلية، يمكن أن تقع فى الشعر، ويمكن أن تقع فى النثر، انظر المرجع السابق: ٨٠ ومن هنا فإنه يرى أن "النظر فى تعريف الشعر منفصلا عن النثر نظر قاصر لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر هذا الحد، لأنه مستمد من المقابلة ذاتها، فالخصائص المميزة لأحد النمطين ليست مستمدة مما فيه، ولكن بما ليس فى غيره، وهو أمر تسكت عنه جل الكتابات، ويؤدى السكوت إلى سوء التقدير ويغلق دون النظرية العربية فى الشعر منفذا من منافذ فهمها لعدم تقدير النسق الذى بنته واعتمدت عليه". انظر المرجع السابق: ٧٧.، ونرى أن هذه النظرة تنطبق أيضا على مفهوم النثر عند العرب.

(٣) البرهان فى وجوه البيان: ١٣٠.

(٤) انظر المصدر نفسه: ١٢٧

ومما يجدر بالذكر أن أبا إسحاق الحصرى القيروانى ت ٤١٣هـ أو ٤٥٣هـ يقرر أيضا أن " بلاغة النثر أخت بلاغة الشعر " انظر زهر الآداب وثمر الألباب: تحقيق على محمد البجاوى، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ط/ ٢ سنة ١٩٧٠: ١/ ٣١٨.

وأن" كل ماحسن في الشعر حسن في القول" [1] ، "وأن الشعر كلام مؤلف فما حسن منه فهو في الكلام حسن ، وما قبح منه فهو في الكلام قبيح ، وكل ماذكرناه ..من أوصاف جيد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل ، وكل ماقلناه من معائبه فتجنبه ها هنا."[2]

ويتضح مما تقدم أن ابن وهب يري أن الوزن فقط هو المميز بين الشعر والنثر ، كما يري ضرورة أن يتوافر في كليهما القيم الجمالية المؤثرة ، وأنه بدون هذه القيم تنتفي صفة الفنية منهما .

ويذكر الآمدي ت ٣٧٠ هـ رأيا لدعبل بن علي الخزاعي في شعر أبي تمام ، يتضح منه أن الوزن هو الفارق بين المنظوم والمنثور عند دعبل والآمدي. يقول الآمدي : "حكي أيضا عن دعبل أنه قال : ما جعله الله ( يقصد أبا تمام ) من الشعراء، بل شعره بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالشعر، ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء."[3]

ويوضح الآمدي المقصود بتشبيه شعر أبي تمام بالخطب والكلام المنثور، فيذكر العبارة نفسها في باب" فيما كثر في شعره ( يقصد أبا تمام ) من الزحاف واضطراب الوزن" [4] فيقول : "وذلك هو ماقاله دعبل بن علي الخزاعي وغيره من المطبوعين: إن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم "[5] ، ويعني هذا أن كثرة الزحافات واضطراب الوزن يقفان حائلا دون اكتمال الخصائص المميزة للوزن الشعري ، ومن ثم فإنهما يخرجان بالشعر من دائرة المنظوم إلي دائرة المنثور ، ويؤكد الآمدي هذا الرأي، فيقول : إن هذه الزحافات جائزة في الشعر ، وغير منكرة إذا قلّت ،

---

(١) البرهان فى وجوه البيان: ٢٨٤.

(٢) المصدر نفسه : ١٥١، وانظره أيضا ص ١٣٠.

(٣) الموازنة بين أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ط ٢ ـ ١٩٧٢م: جـ١/١٩.

(٤) المصدر نفسه : ٣٠٦/١. (٥) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه ، فإن هذا في غاية القبح ، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون." (١)

ومن هذا يتضح أن الوزن - عند الآمدي - هو الذي يحدد الفرق بين الكلام المنثور والمنظوم، أما ماعدا ذلك من القيم الجمالية : مثل استخدام الألفاظ السهلة العذبة البعيدة عن التكلف ، المتمكنة في مواضعها بحيث تعبرعن المعاني دون إخلال أو نقصان ، وبحيث لا يمكن لغيرها القيام بهذه المهمة ، وكذا استخدام الصور الفنية المعبرة واللائقة - فإنهما يشتركان فيها ، ويؤكد هذا ويشي به النص التالي ، يقول الآمدي : "وليس الشعر عند أهل العلم به إلاحسن التأتي ، وقرب المأخذ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعني باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لايكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف." (٢)

ويعلق علي هذا النص بما يفيد اشتراك الشعر والنثر في هذه القيم الجمالية التي تكسب الكلام رونقا وبهاء، فيقول : "وقالوا : وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر ."(٣)

ويفرق أبو سليمان المنطقي ت نحو ٣٨٠ هـ (٤) ، بين الشعر والنثر وفقا لاختلاف مصدرهما في النفس ، إذ يري أن النظم أدل علي الطبيعة؛ لأن النظم من حيز التركيب ، والنثر أدل علي العقل ، لأن النثر من حيز البساطة "(٥)، ولذا يؤثر فينا

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٠٩.  (٢) الموازنة: ١/٤٢٣.

(٣) المصدر نفسه: ١/٤٢٤، وانظر أيضا: ١/٢٩٧، ٤٢٨.

(٤) ذكرنا أبا سليمان المنطقى وأبا حيان التوحيدى، وأبا على مسكويه فى حديثنا عن مفهوم النثر عند النقاد والبلاغيين، بالرغم مما يتميزون به من نزعة فلسفية ومنطقية؛ لأن مجمل نظرتهم يتفق مع نظرة النقاد والبلاغيين، ويضاف إلى هذا أنهم لم يتناولوا مفهوم الخطابة برغم أنه يمثل عمود مفهوم النثر عند الفلاسفة.

(٥) المقابسات: تحقيق حسن السندوبى ط/١، المكتبة التجارية الكبرى، بالقاهرة، ١٩٢٩، : ٢٤٥.

الشعر" لأنه معشوق للطبيعة والحس"[1] ، أو بمعني آخر لأنه يستثير - بأوزانه - ميلنا الطبيعي نحو الانتظام ، ويخاطب فينا مواطن العاطفة .

ويرغم جدة هذا التفسير إلا أن أبا سليمان ينبهنا إلى ضرورة ألا يؤخذ علي إطلاقه ، إذ لا بد من تقييد ، وإلا خلا النثر الفني من كل قيمة فنية ، وأصبح أسيراً للمنطق والعقلانية ، ومن هنا تصبح المقابلة بينه وبين النظم عديمة الجدوي ، إذ كيف يقابل بين فن هو النظم ، وبين نثر لايتمتع بأية قيمة فنية، ولذا فإن أبا سليمان يرى أن النثر يمكن أن يمتح من معين الطبيعة والعاطفة، كما أن الشعر يمكن أن يستعين باختيارات العقل ، ويري أن العاطفة تعمل في ضوء هيمنة العقل ، كما أن قبول النفس راجع إلي تصويب العقل .[2]

وبناء علي هذا يري أنه إذا كان الوزن هو الفارق المميز بين الشعر والنثر ، وإذا كان الشعر ناتجا عن الطبيعة والحس والعاطفة ، بينما ينتج النثر عن العقل ؛ فإن تبادل الأدوات الفنية بين الشعر والنثر يعد إثراء لكليهما ، وتدعيما لخصائصهما الجمالية ، ومن هنا فإنه يقرر أن في النثر ظلا من النظم ، وأن في النظم ظلا من النثر.[3]

ويري أبو إسحاق الصابي ت ٣٨٤ هـ - ويعد من أوائل منه فاضلوا بين الشعر والنثر[4] - أن "الشعر بني علي حدود مقررة وأوزان مقدرة" لاتوجد في

---

(١) المقابسات : ٢٤٥.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(٣) المصدر نفسه: ٢٤٥، ٢٤٦: وانظر أيضا الإمتاع والمؤانسة: لأبى حيان التوحيدى، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣: ٢/١٤١، ١٤٥.

(٤) بالرغم من أن هذه المفاضلات قد تعتمد على أسس دينية وأخلاقية، و تغفل الأسس الفنية، إلا أنها لا تكاد تخلو من النص على كون الوزن هو الفارق المميز بين الشعر والنثر، كما تنص على وظيفتيهما، وما لا شك فيه أن معرفة المفهوم والوظيفة يعينان على تصور الخصائص الفنية للأداة، ومن هنا فإننا لا نتفق مع ما ذهب إليه د. إحسان عباس من أن هذه المفاضلات اعتمدت على أسباب خارجة عن طبيعة الفن. انظر مقاله: " النقد العربى القديم من خلال مفهومات النقد الحديث" بمجلة المعرفة عدد١٢٦ أب ١٩٧٢، تصدر عن وزارة الثقافة بسوريا ص: ١٣. وانظر تقييم د. زكى مبارك لهذه المفاضلات فى كتابه: النثر الفنى فى القرن الرابع، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٣٤م. جـ١: ٢٠ - ٣٠.

الترسل[1] ، وأن الوزن والقافية هما اللذان يحددان الشعر . [2]

ويبني الصابي - بناء علي هذا الفارق - قضية ذات أهمية كبيرة في النقد ، وهي قضية" الوضوح والغموض بين الشعر والنثر"، إذ يري أن الوضوح من خصائص النثر؛ لأنه غير مقيد بالوزن والقافية، ولقدرته علي التعبير عن الأفكار بكلام متصل متسلسل، لايتجزأ أبياتا، ولاينفصل إلا فصولا طوالا،كما أن توجه النثر إلي نوعيات مختلفة من المتلقين يوجب عليه هذا الوضوح؛ وذلك لتفاوت قدرات المتلقين علي الفهم.أما الغموض فهو خاص بالشعر، ومرجع ذلك عند الصابي ،أن البيت في الشعر يجب أن يكون وحدة مستقلة في معناها عن بقية الأبيات، ولهذا فالتضمين أو تعلق الأبيات بعضها ببعض يعد عيبا في نظره، ومن هنا فإنه يري أن الشعر يلجأ إلي تكثيف معاني الوحدة المستقلة في البيت الواحد حتي يتحقق لها صفة الاستقلال، مما يقوده إلي الغموض.[3]

ويرغم أن التكثيف أو الغموض غير الملغز من سمات الفن الجيد،إلا أن قصره علي الشعر وحده دون النثر يعد تقصيرا في رؤية الصابي ، ويضاف إلي هذا أن إرجاع الغموض في الشعر إلي استقلال الأبيات عن بعضها ، وليس إلي إيحائية

---

(١) انظر المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى: تحقيق محمد يونس عبد العال، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة رقم ٢٣٧١: ٤٨٢. ويجدر بالذكر أن المرزوقى ت ٤٢١هـ قد نقل هذا الرأى دون إشارة إلى الصابى، انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة: تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ القسم الأول ص ١٨.

(٢) انظر المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى: ٤٨٣.

(٣) انظر المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى: ٤٨١ - ٢٨٣، وقد نقل المرزوقى هذا الرأى أيضاً دون إشارة إلى الصابى، انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة:١٨/١، ومع هذا فإننا نجد المرزوقى يذكر أن نظام البلاغة يتساوى فى أكثره المنظوم والمنثور، انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة: ٥/١، ١٥ وراجع عن ظاهر الغموض: دراسات فى النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: د. محمد مصطفى هدارة - الدار الأندلسية للأوفست بالأسكندرية ١٩٨٩:١٣٠ - ١٥٠، وبحوث فى النص الأدبى: د. محمد الهادى الطرابلسي، تونس ١٩٨٨: ١٥٧ -١٨٠.

الأدوات الفنية – يعد تفتيتا للوحدة في الشعر، وإنقاصا من القيمة الفنية له ، ومن الطريف أن يصدر هذا عن الصابي في الوقت الذي نجد فيه أبا علي الحاتمي ت ٣٨٨هـ – معاصره – يدعو إلي نوع من الوحدة في الشعر يقوم علي التسلسل والتماسك بحيث يشتبه الشعر بالنثر في اتصال أجزائه ، وتعلق بعضها برقاب بعض.(١)

ويبدو أن ابن سنان ت ٤٦٦ هـ ، وابن الأثير ت ٦٣٧هـ كانا أكثر وعيا بحقائق الفن من الصابي ، و يتضح هذا من خلال اعتراضهما علي تفسير الصابي للغموض في الشعر، وللوضوح في النثر، إذ يريان أن الأحسن في الشعر والنثر معا إنما هو الوضوح.يقول ابن سنان : "ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معني الكلام واضحا ظاهرا جليا لايحتاج إلي فكر في استخراجه ، وتأمل لفهمه ، سواء كان ذلك الكلام الذي لايحتاج إلي فكر منظوما أو منثورا."(٢) ثم يدلل علي أنه لافرق بين الشعر والنثر في هذا الحكم ، فيذكرأن المقصود من الكلام هو أن يعبر الناس عن أغراضهم ، وأن ينقلوها إلي الآخرين ، وأن هذا المقصود لايتحقق إذا كانت الألفاظ غير دالة علي المعاني ، ولاموضحة لها، وذلك لأن الغموض يتعارض مع الإفهام ، أو بعبارة أخري مع الغرض من الكلام.(٣)

وبناء علي ذلك يري ابن سنان أن غموض الكلام شعرا ونثرا لا يرجع إلي ما ذكره الصابي، وإنما يرجع إلي عدد من الأسباب تتركز كلها حول إعاقة الإفهام أو التوصيل، ومن هذه الأسباب ما يرجع إلي غموض الألفاظ: كأن تكون الكلمة غريبة وحشية ، أو تكون من الكلمات المشتركة التي لا تفهم إلا بوجود قرينة ودليل علي مرادها، ومنها ما يرجع إلي غموض التأليف: كأن يكون تأليف الألفاظ مفرطا في

---

(١) انظر حلية المحاضرة: لأبى على محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمى، تحقيق جعفر الطيار الكتانى، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٧١٥، الجزء الأول ص ١٠٢، ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن طباطبا العلوى قد سبق الحاتمى إلى ذلك انظر عيار الشعر / ٢١٣.

(٢) سر الفصاحة: ٢١٢

(٣) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الإيجاز، أو سيء النظم، ومنها مايرجع إلي المعاني : كأن يكون المعني دقيقا في نفسه ، أو يكون محتاجا في فهمه إلي مقدمات يجب الإحاطة بها حتي يتيسر فهمه،في حين أن المخاطب لاعلم له بهذه المقدمات.(١)

ويتفق ابن الأثير مع ابن سنان في أن الوضوح لا يخص النثر دون الشعر، وإنما يشتركان فيه معا،(٢) ولكنه يتميز عن ابن سنان وعن الصابي في أنه فرق بين وضوح الألفاظ - في الشعر والنثر - كمفردات، ووضوحهما فيهما كتراكيب، فالألفاظ كمفردات يجب أن تكون واضحة مفهومة ؛ لأن الوضوح شرط من شروط الفصاحة،أما الألفاظ كتراكيب،فإنها تخضع - في الشعر والنثر - لتفاعلات السياق الذي توضع فيه ، ومن هنا فإن منها ماقد يكون واضحا مفهوما للعامة والخاصة، ومنها ما قد يشوبه قدر من الغموض الفني فلا يفهمه إلا الخاصة.(٣)

وإذا كانت تفاعلات السياق هي التي تحدد الغموض أو الوضوح في الشعر والنثر، فإن تفسير الغموض في الشعر بناء علي وحدة الأبيات واستقلالها ، وتفسير الوضوح في الترسل بناء علي اتساعه لقائله وتسلسل أجزائه لايعدان عند ابن الأثير تفسيرين مقنعين ، ولذا يتساءل: هل تتسم كل فقرة في الكلام النثري المسجوع بالغموض إذا كانت قائمة بذاتها مثل بيت من شعر؟.(٤)

إننا قد نتفق مع الصابي في أن مخاطبة العوام - طبقا لقاعدة مراعاة الكلام لطبقات المخاطبين، أو لمقتضي الحال والمقام - قد تحتاج إلي قدر من الوضوح ، ولكننا لا نتفق معه في أن يتخذ من هذا الأمر مبدأ يعمم علي النثر كله ، لأن ذلك ينافي القاعدة نفسها التي يستند إليها في تقرير الوضوح ، إذ تفرض هذه القاعدة تعدد

---

(١) انظر سر الفصاحة: ٢١٣، ٢١٤.

(٢) انظر المثل السائر: ٩٣/١، ٨/٤، وانظر أيضاً لابن الأثير: الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: تحقيق د. مصطفى جواد، وجميل سعيد. مطبعة المجمع العلمى العراقى، ١٩٥٦م ص ١٤٩.

(٣) انظر المثل السائر: ٨/٤.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٩/٤.

مستويات القول تبعا لما يمليه الحال والمقام ، ومعني هذا أن هناك عددا من المستويات القولية في الشعر وفي النثر، وأن هذه المستويات قد تتسم في كليهما بالغموض أو بالوضوح ، أما إطلاق القول بغموض الشعر، ووضوح النثر فهذا مايأباه الواقع الأدبي والنظر النقدي الفاحص.

ويذكر أبو علي الحاتمي ت ٣٨٨ هـ أن البلاغة تنقسم إلي قسمين هما: المنثور والمنظوم(١)، وأن الوزن والقافية هما الفارق بينهما ، فـ " المنثور مطلق من عقال القوافى، فإذا صفا جوهره، وطاب عنصره، ولطفت استعارته ، ورشقت عبارته كاد يساوى المنظوم لولا ما انفرد به المنظوم من فضيلة الوزن والقافية."(٢)

ويشى هذا النص – إلى جانب كون الوزن والقافية هما الفارق بين الشعر والنثر– بأن الخصائص الفنية التي توجد في الشعر– أو ما يُطلق عليها اسم الشعرية – يمكن أن تتحقق في النثر كما تتحقق في الشعربل إن النثر قد يكون – أحيانا – أكثر شعرية من الشعر.

وينصح ابن وكيع التنيسي ت ٣٩٣ هـ الشعراء بالسرقة من المنثور،لأن" المعاني المستجادة والحكم المستفادة ، إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة ، وليس لها شهرة المنظوم السائر علي ألسنة الراوين،المحفوظ علي قائله كالتدوين... وقد أبقي قائل الحكم المنثور لسارقها من فضيلة النظم مايزيد في رونق مائها ، وبهجة روائها"(٣).

---

(١) حلية المحاضرة: ٣/١.

(٢) المصدر نفسه: ٨/١.

(٣) المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره: تحقيق د. محمد رضوان الداية، دارقتيبة – دمشق ١٩٨٢: ٧، ومما تجدر الإشارة إليه أن النثر كان أحد المصادر التى اعتمد عليها الشعراء فى معانيهم خاصة فى العصر العباسى، وفى ذلك يقول د. محمد مصطفى هدارة: إنه فى العصر العباسى، اتسعت دائرة السرقات إلى حد كبير، فكما تعددت منابع الثقافة فى هذا العصر، تعددت مصادر الأخذ، فلم يعد الشعر المصدر الأوحد الذى يستمد منه الشعراء، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء. راجع مشكلة السرقات فى النقد العربى، دراسة تحليلية مقارنة: المكتب الإسلامى بيروت. ط: ٢، ١٩٧٥ ص: ٨٥، وانظر المرجع نفسه: ٧٥ –٧٧، ١١٤، ١١٨.

ويعني هذا أن مضمون الشعروالنثر يمكن أن يكون واحدا ، وأن الاختلاف بينهما يكمن في الوزن الذي له أكبر الفضل في حفظ الشعر من الضياع ، وشهرته في الآفاق.

ويقسّم أبو هلال العسكري ت ٣٩٥ هـ أجناس الكلام إلي ثلاثة أقسام هي:الرسائل والخطب والشعر(١)، وواضح أن هذه القسمة تؤول إلي قسمين فقط هما: المنثور والمنظوم؛ لأن أساس التقسيم يقوم علي وجود الوزن في الشعر، وعدم وجوده في الرسائل والخطب ، فالرسائل والخطب" كلام لايلحقه وزن ولاتقفية."(٢)

ومما يلفت النظر في تقسيم أجناس الكلام عند أبي هلال العسكري، أنه يصف هذه الأقسام بأنها "أجناس الكلام المنظوم"(٣) ، مما يعني أنه لايفرّق بين الشعر والنثر في صفة "المنظوم" أي في الصفة التي تعطي الكلام حقه من التأثير الجمالي، ولذا يقرر أن هذه الأقسام جميعها "تحتاج إلي حسن تأليف وجودة تركيب" (٤)، أو بمعني آخر تحتاج إلي النظم الذي يعد ضرورة لإظهار القيم الفنية، ولبلوغ التأثير في المتلقي، ومن هنا فإنه يحرص علي تأكيد هذا الجانب في تفسيره لمعني حسن التأليف وجودة التركيب في الشعر والنثر،إذ يري أن الكلام يكتسب قبولا وطلاوة وحسن موقع إذا أُحسن تأليفه، وأُجيد رصفه، بحيث توضع الألفاظ في موضعها وتمكّن في أماكنها، وتكون سهلة سلسة، وتخلو من المعاظلة، وتبرأ من التكلف،أما إذا فقد الكلام هذه الصفات، فإنه يفقد قدرته التأثيرية وطاقاته الجمالية(٥)، وتبلغ به درجة حرصه علي مراعاة هذا الجانب في النثر، أنه يجعل الشعر الجيد هو الذي يتصف بصفات النثر في جودة تأليفه وحسن رصفه. يقول:"والمنظوم الجيد ماخرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته (٦) .

---

(١) انظر كتاب الصناعتين: تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي ط/٢، ١٩٧٢: ١٦٧

(٢) كتاب الصناعتين: ١٤٢

(٣) المصدر نفسه : ١٦٧.

(٤) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٥) انظر المصدر نفسه: ١٦٧ - ١٧٧.

(٦) المصدر نفسه: ١٧١.

ويفرّق الباقلاني ت ٤٠٣ هـ بين أقسام الكلام عند العرب علي أساس وجود الوزن والقافية، فيذكر أنها "تنقسم إلي نظم ونثر، وكلام مقفي غير موزون، وكلام موزون غير مقفي، ونظم موزون ليس بمقفي كالخطب والسجع، ونظم مقفي موزون له روي".(١)

وإذا كان القسمان الكبيران اللذان ينقسم إليهما الكلام عند الباقلاني هما النثر والنظم، فإن ذلك لايعني عنده أنهما علي طرفي نقيض، وإنما يعني أن هناك صورتين أو قالبين للكلام، يختلفان في الشكل ويتفقان في الجوهر، فبرغم أن الوزن والقافية هما اللذان يعطيان الشعر شكله الفنى، فإن ذلك لايعني خلو النثر الفني من الوزن، وذلك لاتفاق الشعر والنثر في ضرورة وجود نوع من الموسيقي يمثل قيمة من القيم الجوهرية في الفن، ولذا يجعل الباقلاني السجع والخطب من النظم الموزون غير المقفي مما يدل علي وجود نوع خاص من الوزن فى المنثور، ولكن هذا النوع لايرتقي إلي صورة الوزن الموجود في الشعر،كما ينتبه الباقلاني إلي اشتراك الشعر والنثر في القيم الجمالية التي يتحقق بها جوهر الفن،فيذكر أن الشعر والرسائل والخطب "أصول ما يبين فيه التفاصح وتقصد فيه البلاغة،لأن هذه أمور يُتعمل لها في الأغلب ولايُتجوز فيها".(٢)

ويفرّق أبو حيان التوحيدي ت ٤١٤ هـ وأبو علي مسكويه ت ٤٢١ هـ بين الشعر والنثر علي أساس الوزن فقط، لأن بقية القيم الفنية موجودة فيهما معا.يقول التوحيدي: "والشعر كلام وإن كان من قبيل النظم، كما أن الخطبة كلام، وإن كان من قبيل النثر، والانتثار والانتظام صورتان للكلام في السمع٠٠٠وليس الصواب مقصورا علي النثر دون النظم، ولا الحق مقبولا بالنظم دون النثر، وما رأينا أحداً أغضي علي باطل النظم، واعترض علي حق النثر، لأن النثر لاينتقص من الحق شيئا".(٣)

---

(١) إعجاز القرآن: تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ط/ ٤، ١٩٧٧: ٦٢.

(٢) المصدرنفسه: ٦٠.

(٣) أخلاق الوزيرين " مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد": تحقيق محمد بن تاويت الطنجى، المجمع العلمى العربى بدمشق ١٩٦٥ : ٨.

فالشعر والنثر-عند التوحيدي - كلام بالدرجة الأولي، وما يفرق بينهما هو الوزن الذي يخرج الانتثار إلي الانتظام، أما ماعدا ذلك فمضمون كليهما واحد، ويؤكد أبو علي مسكويه ذلك فيقول: "إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، وإنما تصح القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلي المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلي المسجوع وغير المسجوع...(فـ) النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما".(1)

فالشعر والنثر-عند أبي علي مسكويه كما هما عند التوحيدي-كلام له صورتان يتحكم الوزن في تحديد الفرق بينهما، أما المعاني والمقومات الجمالية فإنهما يشتركان فيها،يقول أبو علي مسكويه: "ولما كان الوزن حلية زائدة، وصورة فاضلة علي النثر صار الشعر أفضل من النثر من وجهة الوزن، فإن اعتبرت المعاني كانت مشتركة بين النظم والنثر، وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر، بل يكون كل واحد منهما صدقا مرة، وكذبا مرة، وصحيحا مرة، وسقيما أخري، ومثال النظم من الكلام مثال اللحن من النظم، فكما أن اللحن يكتسي منه النظم صورة زائدة علي ما كان له، كذلك صفة النظم الذي يكتسى منه الكلام صورة زائدة على ما كان له"(2).

وينطلق ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ من خلال متابعته لما قرره أستاذه عبد الكريم النهشلي بشأن كون الوزن حافظا للشعر من الضياع، فيقسّم الكلام إلي منظوم ومنثور.(3)، ويري أن الوزن هو الفارق بينهما،فحد الشعر عنده يقوم بعد النية علي أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعني والقافية(4)، وهو في هذا يتابع قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر،مع زيادة شرط النية الذي نلمح بوادره في كتابات الجاحظ(5).ويؤكد

---

(1) الهوامل والشوامل: نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١: ٣٠٩.

(2) الهوامل والشوامل: ٣٠٩.

(3) العمدة: ١/١٩.

(4) المصدر نفسه: ١١٩:١، وانظر أيضاً: ١/١٧٤، حيث يذكر أن الشاعر يبادر بالتصريع فى أول شعره ليعلم فى أول وهلة أنه أخذ فى كلام موزون غير منثور.

(5) انظر البيان والتبيين: ١/٢٨٨، ٢٨٩.

هذا الفارق، فيذكر أن" الوزن أعظم حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل علي القافية وجالب لها ضرورة".[1]

ويرغم هذا التأكيد، فإنه يري ضرورة تكامل هذا الركن مع بقية الخصائص الجمالية والإيحائية التي تؤثّر في المتلقي، وإلا فَقَد الشعر صفة الشعرية، وغدا الوزن قالبا أجوف لاتاثير له، ومن هنا يعرف الشاعر - متابعا في ذلك ابن وهب - بأنه الذى "يشعر بما لايشعر به غيره".[2] ويترتب علي ذلك أنه إذا لم يكن عنده" توليد معني، ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني،أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معني إلي وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا، لاحقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير".[3]

أما ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦ هـ فإنه يوهم من يطالع كتابه أنه الوحيد من بين النقاد العرب الذي تفرد بتعريف مستقل للنثر، ولكن الباحث المدقق يري أنه لايختلف عن بقية النقاد، فهو يطالعنا بأن حد النثر هو حد الكلام[4]، ويقصد بحد الكلام: "ما انتظم من حرفين فصاعدا من الحروف المعقولة، إذا وقع ممن تصح عنه أو من قبيله الإفادة، وإنما شرطنا الانتظام لأنه لو أتي بحرف ومضي زمان، وأتي بحرف آخر لم يصح وصف فعله بأنه كلام، وذكرنا الحروف المعقولة، لأن أصوات بعض العجماوات ربما تقطعت علي وجه يلتبس بالحروف، ولكنها لا تتميز وتتفصل كتفصيل الحروف...واشترطنا وقوع ذلك ممن يصح منه أو من قبيله الإفادة لئلا يلزم عليه أن

---

(١) العمدة: ١٣٤/١.

(٢) العمدة : ١١٦/١ وانظر البرهان فى وجوه البيان: ١٣٠.

(٣) العمدة: ١١٦/١ . ويرغم تشابه موقفى ابن وهب وابن رشيق من ضرورة توافر الصفة الشعرية فى الشعر، إلا أن ابن وهب يتميز عن ابن رشيق فى أنه نص على أن هذه الصفة تتحقق فى النثر أيضاً.

(٤) انظر سر الفصاحة: ٢٧٨.

يكون ما يستمع من بعض الطيور- كالببغاء وغيرها- كلاماً، وقلنا القبيل دون الشخص، لأن ما يسمع من المجنون يوصف بأنه كلام، وإن لم يصح منه الفائدة، وهو بحاله، لكنها تصح من قبيله، وليس كذلك الطائر".[1]

ويلاحظ أن هذا الحد الذي ذكره لايخص النثر وحده دون الشعر، وذلك لأنه كما يشترط في النثر أن يكون مؤلفا من كلمات معقولة صادرة عمن تصح الإفادة عنه، فإن الشعر يشترك في ذلك معه، كما أنه لايصح أن نعرّف النثر بإنه هو حد الكلام فقط؛ لأننا ندخل معه في هذا الحد ما يطلق عليه اسم الفن، وما لا يطلق عليه هذا الاسم.

ويبدو أن ابن سنان قد شعر بقصور هذا الحد، فذهب - كسابقيه - يحدد مفهوم الشعر، مبيا الفرق بينه وبين النثر، مما يعني أن مفهومه للنثر ينطوي تحت تعريفه للشعر.

ولايختلف مفهوم الشعر عنده عما هو عليه عند سابقيه، فحد الشعر عنده هو "كلام موزون مقفي يدل علي معني" [2]، ويشرح أركان هذا الحد فيقول: "وقلنا: كلام، ليدل علي جنسه وقلنا: موزون، لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون، وقلنا: مقفي، لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لاقوافي له، وقلنا: يدل علي معني، لنحترز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لايدل علي معني".[3]

وأول ما يلاحظ علي تعريفه للشعر أنه يقتفي أثر قدامة بن جعفر، وشرحه لأركان حد الشعر، كما يلاحظ أنه يجعل الشعر جنسا من الكلام، وفي هذا مايعضد قولنا بأن تعريف النثر بأنه حد الكلام لا يعد تعريفا مميزا له، ويلاحظ أيضا أنه برغم كون الوزن هو المميز بين الشعر والنثر،إلا أن هذا لايمنع من وجود نوع خاص من الوزن للنثر، فعبارة "الكلام المنثور الذي ليس بموزون" تشي بأن هناك نوعا من الكلام المنثور الذي يدخله نوع من الموزون، ويتأكد هذا في تفريقه - متابعا قدامة - بين

---

(١) المصدر نفسه: ٢٢، ٢٣.

(٢) سر الفصاحة: ٢٧٨.

(٣) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

المؤلف الموزون الذي لاقوافي له، وبين المؤلف الموزون الذي له قواف، ولما كان يري- كقدامة - أن الوزن الشعري لايكون إلا باجتماع الوزن المعروف (البحور) والقافية معا، كما يري أن الأقوال الموزونة التي ليست بمقفاة لا تعد شعرا، كما أن الأقوال المقفاة التي ليست بموزونة لاتعد أيضا شعرا، فإنه يخلص إلي نتيجة مؤداها أن "الفرق بين الشعر والنثر بالوزن علي كل حال، وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعا علي طريق القوافي الشعرية"(١)، وبعبارة أخري فإنه يؤكد أن للنثر الفني نوعا خاصا به من الوزن، وإن اختلف عن الوزن الشعري.

وإذا كان ابن سنان يري أن للمنثور نوعا خاصا من الوزن، فإنه يري أيضا أنه يشتمل علي القيم الجمالية والفنية التي توجد في الشعر تماما، ولكنه يعلل لاستشهاده بالشعر علي القيم، بأن ذلك لايعني خلو النثر منها، وإنما يرجع ذلك لسهولة حفظ الشعر، وكثرة دورانه علي الألسن.(٢)

ويشي رد عبد القاهر الجرجاني ت حوالي ٤٧١ هـ علي مَنْ ذم الشعر لكونه موزونا مقفي، بأن الشعر يتميز عن النثر بالوزن والتقفية فقط، أما ما عدا ذلك من القيم الفنية فإنهما يشتركان فيها، يقول عبد القاهر: "وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفي، حتي كأن الوزن عيب، وحتي كأن الكلام إذا نُظم نَظْم الشعر اتضع في نفسه، وتغيرت حاله، فقد أبعد، وقال قولا لايُعرف له معني، وخالف العلماء في قولهم: إنما الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح، وقد روي ذلك عن النبي صلي الله عليه وسلم مرفوعا أيضا.

فإن زعم أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يتغنى فى الشعر ويتلهي به، فإنا إذا كنا لم نَدْعُه إلي الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلي اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلي حسن التمثيل والاستعارة، وإلي التلويح والإشارة، وإلي صنعة تَعْمِد إلي المعني الخسيس فتشرّفه، وإلي الضئيل فتضخّمه، وإلي النازل

(١) سر الفصاحة: ٢٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ٦٦.

فترفعه، وإلي الخامل فتنوّه به، وإلي العاطل فتحلّيه، وإلي المشكل فتجلّيه، فلا متعلق له علينا بما نكر، ولاضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ماشاء، وليضعه حيث أراد.(١)

يري عبد القاهر- كما يتضح من هذا النص- أن الشعر في الأصل وقبل أن يوزن- كلام، أي نثر، ومن ثم فإنه يخضع لنفس المعايير الفنية التي يخضع لها الكلام (النثر ) في الحكم عليه بالجودة أو الرداءة. ومن هنا فإنه يطلب ممن يعيب الشعر لوزنه، أن ينحّي الوزن جانبا، وأن يبحث عن القيم الفنية التي تحقق فنيته، والتي لاتختلف عما هي عليه في الكلام، مثل جزالة الألفاظ، وقدرتها التعبيرية عن المعاني المتعددة، وطاقاتها الإيحائية التي يشي بها حسن التمثيل والاستعارة أو التلويح والإشارة.

إن عبد القاهر هنا يحيله إلى البحث عن الشعرية، لاعن الشعر، وذلك لأن الشعر لا تتحقق صفته وتكتمل إلا بوجود الوزن والتقفية، فإذا نحيناهما جانبا، فإنه لايبقى إلا الشعرية أو القيم الفنية المحققة لجوهر الفن، وهذه القيم ـ كما يرى عبد القاهر ـ توجد فى الشعر كما توجد فى النثر، لأن الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح.

ويتفق أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي ت ٥٣٨ هـ (٢)، وأبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ت حوالي ٥٤٥هـ(٣)، والشريشـي ت ٦١٩ هـ (٤).

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٤، وانظر المصدر نفسه: ص ٢٥.

(٢) انظر المقامات اللزومية: تحقيق د. بدر أحمد ضيف، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الأسكندرية ١٩٨٢م ص ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥٣.

(٣) انظر إحكام صنعة الكلام فى فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس: تحقيق د. محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت ط٢ ١٩٨٥م. ص ٣٥، ٤٤ ويجدر بالذكر أن الكلاعى يشير إلى أن ألوان البديع موجودة فى النثر كما هى موجودة فى الشعر (انظر المصدر نفسه: ١٠٢)، ومما لا شك فيه أن ما يقصده بألوان البديع يسمح بدخول الاستعارة والتشبيه والكناية – أى العمد الرئيسة فى علم البيان، وهى أساس تشكيل الصورة الفنية، بالإضافة إلى الألوان البديعية المعروفة، وذلك لأن الفصل بينهما لم يتم إلابعد عصر الكلاعى.

(٤) انظر شرح مقامات الحريرى: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالفجالة ١٩٦٩م : ٢٠١/١.

وابن شيث القرشي ت ٦٢٥هـ (١) وابن الأثير ت ٦٣٧هـ(٢)، وابن أبي الإصبع ت ٦٥٤هـ (٣)، ويحيى بن حمزة العلوي ت ٧٤٩م(٤)، والصفدي ت ٧٦٤هـ(٥)، والقلقشندي ت ٨٢١هـ(٦) مع النقاد السابقين في أن الوزن والتقفية هما اللذان يميزان بين الشعر والنثر وأن هذا الفرق لا يمنع من وجود نوع من الوزن في النثر الفني، كما لا يمنع من اشتراك النثر الفني مع الشعر في القيم الجمالية التي تحقق جوهر الفنية فيهما.

أما ابن خلدون ت ٨٠٨هـ، فعلى الرغم من أن خلاصة رأيه (٧) تتفق مع ما ذهب إليه النقاد السابقون إلا أن رأيه في اختلاف أساليب الشعر عن أساليب النثر، واعتراضه علي ما يحدث في الواقع الفني من خلط بينهما (٨) - قد يوهم أن القيم

---

(١) انظر معالم الكتابة ومغانم الإصابة، عني بنشره الخوري قسطنطين الباشا المخلصي، المطبعة الأدبية - بيروت ١٩١٣م ص :٦٨. حيث يرى ابن شيث أن " نعوت الشعر كلها تدخل في نعوت النثر إلا الوزن" وراجع في التعليق على هذا الرأي كتاب: ملامح الشخصية المصرية في الدراسات البيانية في القرن السابع الهجري: للدكتور مصطفى الصاوي الجويني، طبعة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٦، حيث يوصل د. الصاوي للاتجاه الذي يسعى إلى إلغاء الفوارق بين الشعر والنثر.

(٢) انظر المثل السائر: ١/٢٣، ٣٧، ٣٨، ٩٦، ٩، ١٠، ٣/١، ٢٠، ٤/١٠.

(٣) انظر تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق دكتور حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٣م - ص ٤٠٧/٤١٢/٤١٦/٤٣٩.

(٤) انظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٨٠: ٢/٣٤، وانظر المصدر نفسه ١/١٣٨، حيث ذكر العلوي: " أن البلاغة والفصاحة كما يردان في المنظوم يردان في المنثور".

(٥) انظر تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٦٩م ص ٣٨٦. ويرى الصفدي أن " البلاغة دائرة بين هذين النوعين، وهما النظم والنثر" مع كون الوزن هو الفارق بينهما.

(٦) انظر صبح الأعشى: ١/٥٨.

(٧) انظر مقدمة ابن خلدون، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، صفحات: ٥٦٦ -٥٦٨، ٥٧٢ -٥٧٣.

(٨) المصدر نفسه: ٥٦٧/٥٧٣.

الجمالية التي تحقق جوهر الفن تختلف في الشعر عنها في النثر.

ولكي تتضح حقيقة مفهوم النثر الفني عند ابن خلدون فإننا يجب أن نتبين ما يقصده بالأسلوب، وما دفعه للاعتراض علي خلط الكُتّاب بين أسلوبي الشعر والنثر.

يقصد ابن خلدون بالأسلوب - الهيئة الذهنية للتراكيب، أو القالب الكلي المجرد في الذهن الذي يُصب فيه الكلام.(١) ويسوق أمثلة ليوضح بها هذا المعني، فيذكر أن لسؤال الطلول أسلوبا معينا مأثورا عن العرب، مثل مخاطبتها واستدعاء الصحب للوقوف والسؤال، والبكاء والاستبكاء، إلي غير ذلك مما دأب علي استعماله الشعراء العرب (٢)، كما يذكر أن من أساليب الشعر أن يبدأ بالنسيب بين يدى الأغراض (٣)، وأن من أساليب النثر أن يبدأ بالحمد والدعاء في الخطب والمكاتبات.(٤)

ومما تقدم نستنتج أن الأسلوب عند ابن خلدون يعني هيكلية البناء وإطاره قبل فنيته، أو بمعني آخر: إن رسوخ القالب وهيئته في النفس يأتي أولا، ثم "تنتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها (الشاعر أو الناثر) رصا، كما يفعل البَنّاء في القالب أو النساج في المنوال، حتي يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع علي الصورة الصحيحة باعتبار اللسان العربي فيه".(٥)

ولا يتحقق رسوخ هذه الهيئة من وجهة نظر ابن خلدون إلا بحفظ التراث الأدبي للعرب، والوقوف علي هيئات أو أنماط القول فيه.(٦)

وإذا كان ابن خلدون يري أن الأسلوب كي يحقق وجوده وفاعليته يمر بمرحلتين

---

(١) المصدر نفسه: ٥٧١/ ٥٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧١.

(٣) المصدر نفسه ٥٦٧.

(٤) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٥) مقدمة ابن خلدون: ٥٧١.

(٦) المصدر نفسه: ٥٧٢/ ٥٧٣.

متتاليتين هما التجريد الذهني للقالب، ثم الصب فيه والنسج علي منواله(١)، فإنه يُعَدُّ بهذه الصورة ناقدا محافظا، يضع قيودا علي الإبداع ويحصره في نطاق الموروث، وإذا كان يتشدد فى ضرورة أن يجرى الشعر على أساليب العرب حتى إنه ليرفض شعر المتنبي وأبي العلاء المعري لمخالفتهما - من وجهة نظره - أساليب العرب ،(٢) فإن من الطبيعى - بوصفه ناقدا محافظا - ألايسمح بتداخل أسلوبي الشعر والنثر، وخصوصا الجانب الهيكلي أو الإطار.

ومن هنا فإنه يمكننا أن نفهم بسهولة وجهة نظره في اعتراضه علي مايحدث في الواقع الفني من خلط بين أسلوبى الشعر والنثر سواء علي مستوي هيكلية البناء أم فنيته، ويعبر ابن خلدون عن هذا الخلط بقوله: "وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن".(٣)

ويتضح مما سبق أن الواقع الفني يسعي إلي تخطي الحدود، وتحطيم القيود، والبحث عما يحقق أكبر قدر ممكن من القيم الجمالية، في حين أن ابن خلدون - بنزعته المحافظة - يصر علي الإبقاء علي التمايز بين أسلوبي الشعر والنثر، وعدم إلغاء الحدود والفواصل بينهما، وخاصة الحدود والفواصل الهيكلية.

غير أن اتخاذ ابن خلدون للمخاطبات السلطانية - فقط - مثالا علي هذا

---

(١) انظر: مفهوم الأسلوب فى التراث" مقال للدكتور محمد عبد المطلب بمجلة فصول م ٧.ع ٣، ٤. (إبريل - ديسمبر ١٩٨٧) تصدر عن الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة ص ٥٩، وكذا كتابه " البلاغة والأسلوبية " نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤م: ٣٠-٣٤، وراجع أيضاً كتاب الدكتور شكرى عياد: " اللغة والإبداع: مبادىء علم الأسلوب العربى" نشر انترناشونال برس، القاهرة ط ١. ١٩٨٨ ص ٢٠ -٢٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ٥٧٣.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ٥٦٧.

التجاوز، واعتراضه علي أسلوبها – برغم نصه علي أن الكُتّاب قد" قصروا الاستعمال في المنثور كله علي هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه وهجروا المرسل وتناسوه"(١) – يشي بإمكانية سماحه لاستخدام أساليب الشعر فى المخاطبات غير السلطانية(٢)، إذا اقتضى ذلك الحال، وأملاه المقام. ومن هذا الاستنتاج يمكننا أن نقرر أنه برغم محافظة ابن خلدون وتشدده إلا أنه يتفق مع النقاد السابقين في كون الوزن هو الفارق بين الشعر والنثر، وفي اشتراكهما معا في القيم الجمالية.

ومما يؤكد هذا الاستنتاج أن ابن خلدون قد أسس اعتراضه علي استخدام الأساليب الشعرية في المخاطبات السلطانية – علي أساس مخالفتها لقاعدة بلاغية متأصلة في التراث النقدي والبلاغي هي مطابقة الكلام لمقتضي الحال، أومناسبة المقال للمقام، يقول: "واستمر المتأخرون من الكتاب علي هذه الطريقة (يقصد خلط أساليب الشعر والنثر) واستعملوها في المخاطبات السلطانية... وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جارية علي هذا الأسلوب الذي أشرت إليه، وهو غير صواب من جهة البلاغة، لما يلاحظ في تطبيق الكلام علي مقتضي الحال من أحوال المخاطِب والمخاطَب". (٣)

ويوضح كيفية خروج المخاطبات السلطانية – التي خلطت أسلوب النثر بالشعر– عن مقتضي الحال، فيقول: "وهذا الفن المنثور المقفي أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر، فوجب أن ننزه المخاطبات السلطانية عنه، إذ أساليب الشعر تناسبها اللوذعية، وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات، حيث لاتدعو ضرورة إلي ذلك في الخطاب، والتزام التقفية أيضا من

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٢) ومما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور إحسان عباس قد ذكر أنه يبدو مما قاله ابن خلدون فى الفصل بين الشعر والنثر أنه يعنى الكتابة الديوانية على وجه الخصوص، دون سائر الفنون النثرية، راجع تاريخ النقد الأدبى عند العرب: نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى. دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨٦م ص ٦٢٦.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ٥٦٧.

اللوذعية والتزيين، وجلال الملك والسلطان وخطاب الجمهور عن الملوك بالترغيب والترهيب ينافي ذلك ويباينه، والمحمود في المخاطبات السلطانية الترسل، وهو إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيع إلا في الأقل النادر، وحيث ترسله الملكة إرسالا من غير تكلف له، ثم إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال".(١)

فمقتضي الحال في المخاطبات السلطانية - كما يراه ابن خلدون - هو التعبير عن جلال الملك وهيبته، وما يبغي من وراء مخاطبته للجمهور من حث أو ردع، ولا يتحقق ذلك - من وجهة نظره - إلا باستخدام الأسلوب المرسل العاطل من التزيين الموسيقي، والتأنق التصويري، فليس هناك ضرورة تستدعي هذا التزيين وهذا التأنق. ومن هذا يتضح أن المقامات - عند ابن خلدون كما هي عند سابقيه - هي التي تتحكم في فنية الأساليب، " فإن المقامات مختلفة، ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب، أو إيجاز، أو حذف، أو إثبات، أو تصريح، أو إشارة، أو كناية، أو استعارة".(٢)

وبناء علي ما تقدم يمكن القول إن القيم الجمالية أو الخصائص الشعرية تتحقق في النثر، إذا اقتضاها المقام، وفرضها الحال، ومن ثم فإن رأي ابن خلدون في الفرق بين الشعر والنثر، واشتراكهما في القيم الفنية - لايختلف - في جوهره - عن أراء النقاد السابقين.

ومن كل ماتقدم يتضح أن مفهوم النثر عند النقاد العرب لم يتميز بحديث مستقل كما فعلوا مع الشعر، ولايعني هذا غيابه كلية عن رؤيتهم النقدية، فلقد ضمّنوا مفهومهم للشعر الخصائص الفارقة بينه وبين النثر، كما ضمّنوا حديثهم عن الخصائص الفنية للشعر ما ينطبق منها علي النثر، وبناء علي هذا يمكننا أن نستنتج أن مفهوم النثر الفني عند النقاد العرب هو: ذلك الكلام الذي تتوافر فيه القيم الجمالية المؤثرة التي توجد في الشعر، أو بمعني آخر الذي تتوافر فيه الصفة الشعرية، ولكنه يفترق عن

---

(١) المصدر نفسه: ٥٦٧ / ٥٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٥٦٨.

الشعر بالوزن، وإن لم يخل تماما من نوع خاص به من الوزن والموسيقي.[1]

ومما يدعم هذا المفهوم – عندنا – أن النقاد العرب قد اشترطوا وجود الطبع أو الموهبة في كل من الشعر والنثر، ثم صقل هذه الموهبة بالثقافات المختلفة، كما ذكروا أن تفاوت أساليب الشعر والنثر يرجع إلي اختلاف الدوافع النفسية المهيّئة للقول[2]، ومما لاشك في أن الحديث عن الطبع والدوافع يدخلنا في دائرة الفن، ويشي بإمكانية

---

(١) انظر عن تعريفات النثر الفنى عند المحدثين: فى الأدب الجاهلى: د. طه حسين: ٣٢٦، الفن ومذاهبه فى النثر العربى: د. شوقى ضيف، ط/ ٧. دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٤ ص ١٥. نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى – د. حسين نصار ط/ ١ النهضة المصرية سنة ١٩٥٤، ص٣، أصول النقد الأدبى: أحمد الشايب ط/ ٩، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٥م ص ٣٢٨، والأسلوب: أحمد الشايب ط/٧، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦م ص ٦٢، ١٠٢، والنثر الفنى وأثر الجاحظ فيه: د. عبد الحكيم بلبع، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٥م ص ١١، وبلاغة الكتاب فى العصر العباسى دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب: د. محمد نبيه حجاب، المطبعة الفنية الحديثة ط أولى ١٩٦٥م . ص ٤٦، ٩٤، والأسس الفنية للنقد الأدبى: د. عبد الحميد يونس، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٧٩م ص ١٣٤، ١٣٥.

(٢) انظر للجاحظ: البيان والتبيين: ١/٤٤/١١٨/١٣٤/١٣٥/١٣٨/٢٠٠/٢٠٣/٢٠٨/٢٠٩، ولابن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر، ط/ ٢، دار التراث العربى بالقاهرة: ١/٨٦، ٨٧ وأدب الكاتب: تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط/٣، مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٥٨ م ص ١١ ولابن المدبر: الرسالة العذراء، تحقيق د. زكى مبارك، ط أولى دار الكتب المصرية ١٩٣١م ص ٣٠، ٣٦، وللمبرد: البلاغة ص ٨١، ولعبد الرحمن بن عيسى الهمذانى: الألفاظ الكتابية نشر دار المسلم – بالقاهرة بدون تاريخ ص:٩. ولابن طباطبا: عيار الشعر ص ١٤، ١٥، وللقاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى، مطبعة عيسى الحلبى القاهرة ١٩٦٦م . ص ١٦، ٤١٥، ولأبى هلال العسكرى: كتاب الصناعتين: ٢٦، ٢٧، ٢٩، ٦٤، ١٤٠، ١٤١، وديوان المعانى، مكتبة القدسى، بدون تاريخ، جـ١/ ١٠٠. وللباقلانى: إعجاز القرآن: ٣٦، ٣٧، وللحصرى القيروانى: زهر الآداب جـ١/١٠٤، ١٠٧، ولابن رشيق: العمدة: ١/٢٠٨، ولابن سنان: سر الفصاحة: ٢٨٢، ولابن الأثير: المثل السائر: ١/٣٨، ١٠٨، والوشى المرقوم فى حل المنظوم، مطبعة ثمرات الفنون ببيروت ١٢٩٨هـ ص ١٠، ١١، ولابن أبى الإصبع، تحرير التحبير : ٤٠٦، ٤١٣، ولشهاب الدين الحلبى: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر – بغداد ١٩٨٠: ٩٣، ١٠٠.

توافر القيم الجمالية في الإنتاج الفني سواء أكان شعرا أم نثرا.

ويشمل النثر الفني عند العرب عدة أنواع أهمها: الخطابة والكتابة والمقامة، وهذه الأنواع هي التي سنقصر حديثنا في هذا البحث عنها، وذلك لأنها قد حظيت بعناية النقاد والبلاغيين أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى.

فبالرغم من إشادتهم بفنية الأمثال لما تتميز به من إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية[1]، إلا أن اهتمامهم بها ظل محصورا في إطار شرح معناها، وذكر القصة التي وردت فيها، مع التقاط أبيات الشواهد لها، ويبدو أن الذي حال دون إبراز قيمها الفنية هو إيمانهم بأنها تأتي في النظم والنثر، أي أنها عادة تستعمل في سياق، ومن ثم فإن موقعها في السياق هو الذي يبرز قيمها الجمالية ويحدد مجال تأثيرها.[2]

ومما يؤكد أن الخطابة والكتابة هي أهم أنواع النثر الفني عند العرب، أننا نجد ابن وهب يذكر أن المنثور "يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا"[3]. ونلاحظ في هذه الأنواع أن الخطابة والترسل غير متنازع في فنيتهما، فالاحتجاج لايعد نثرا فنيا، وقد تنبه ابن وهب نفسه إلي هذا فأشار إلى أن المتكلمين والفلاسفة هم الذين يستعملون هذا النوع من النثر أكثر من غيرهم[4]، وفي هذا ما يؤكد عدم دخوله في

---

(١) انظر جمهرة الأمثال لأبى هلال العسكرى، مطبعة بومباى، الهند ١٣٠٧هـ: ٣، ومواد البيان لعلى ابن خلف ت ٤٥٧هـ، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة فاتح باستنبول رقم ٤١٢٨، نشرها معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت - ألمانيا الاتحادية سنة ١٤٠٧هـ: ١٨٧، ومجمع الأمثال للميداني ت ٥١٨هـ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د.ت: ٢٦/١، والمستقصى فى أمثال العرب للزمخشرى ط ٢، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٧ صفحة "ب" من المقدمة، والمثل السائر لابن الأثير: ٥٤/١ -٥٥.

(٢) راجع مواد البيان لعلى بن خلف: ١٨٧، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي: ١٧٩، والمثل السائر لابن الأثير: ١/ ٥٥، وحسن التوسل لشهاب الدين الحلبى: ٩٥ -١٠٠.

(٣) البرهان فى وجوه البيان: ١٥٠

(٤) المصدر نفسه : ١٩٦

النثر الفني، أما الحديث، وهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم[1]، فقد يدخل دائرة الفن وقد لايدخل تبعا لمقدرة المتكلم، فضلا عن أن هذا النوع يمكن أن يعد نوعا من الخطابة - وبناء علي ذلك يمكن القول إن للخطابة والكتابة مكان الصدارة بين أنواع النثر الفني عند ابن وهب.

ونجد الحال نفسه عند الكلاعي، *إذ يذكر أن ضروب الكلام فصول وأقسام منها "الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم* المرتجلة والأمثال السائرة، ومنها المورّي والمعمّي، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التآليف"[2]. ومما لاشك فيه أن هذه الأنواع يمكن أن تندرج تحت ثلاثة أقسام فقط هي الكتابة والخطابة والمقامة، فالتوقيع والتوثيق، أو العهود والعقود، والتآليف أنواع من الكتابة كما نجده يذكر أن الحكم المرتجلة والأمثال قد توجد فى الخطابة والكتابة [3]، أما المورى والمعمي، فإنه - وإن أمكن ضمهما تحت الكتابة أو الخطابة - قد يصبحان نوعا من الأحاجي والألغاز، وهنا لا يد خلان دائرة الفن، كما يشى حديث الكلاعي عن التآليف بأنه قد يدخل ضمن النثر وقد لايدخل تبعا لمقدرة المؤلف الفنية.[4]

ومما تقدم يتضح أنه لايبقي في النثر الفني غير الخطابة والترسل والمقامات[5]، وبرغم توجه عناية النقاد العرب إلي بيان وظائف هذه الأنواع، وما يجب أن تكون عليها أدواتها الفنية، إلا أنهم - في الغالب- لم يوجهوا عنايتهم إلي بيان مفهوماتها الفنية، ويبدو أنهم اكتفوا بالتعريف العام للنثر الفني، ورأوا أن تعريف هذه الأنواع يندرج

---

(١) البرهان فى وجوه البيان: ١٩٨، وراجع النقد: د. شوقى ضيف (سلسلة فنون الأدب العربى) ط/ ٤، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ : ٧٥.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ١٠٣

(٣) انظر المصدر نفسه: ١٧٩.

(٤) انظر المصدر نفسه : ٢٢١ -٢٢٧.

(٥) راجع عن فنون النثر عند العرب وعند الأوربيين: فى الأدب والنقد د. محمد مندور، دار نهضة مصر بالفجالة ١٩٧٨ :٦، وراجع له أيضا : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر بالفجالة : ١٩٧٩ : ٢٣، وفن الشعر (سلسلة المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥: ٦.

تحته. فنحن لانجد عند بشر بن المعتمر، ولا الجاحظ، ولا ابن قتيبة، ولا ابن المدبر، برغم عنايتهم بالخطابة و الكتابة - مفهوما فنيا لأي منهما، وبرغم أن المبرد يقول في مقدمة كتاب الكامل: "هذا كتاب ألّفناه يجمع ضروبا من الآداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة"[1]، إلا أنه لم يحاول أن يعطي مفهوما للخطب أو الرسائل، في حين أنه وجه عنايته إلي تفسير الغريب والمستغلق فيهما.

ولايختلف الأمر عند معظم النقاد العرب، إذ لم يشذ علي هذا الاجتماع إلا نفر قليل وجهوا عنايتهم - في الغالب - إلي المفهوم اللغوي للخطابة أو الكتابة، ومن هؤلاء ابن وهب ، إذ يذكر" أن الخطابة مأخوذة من خطبت أخطب خطابة، كما يقال: كتبت، أكتب، كتابة، واشتق ذلك من الخطْب وهو الأمر الجليل،لأنه إنما يقام بالخطب في الأمور التي تجلّ وتعظم". [2]

فابن وهب يُبَين أن مفهوم الخطابة مشتق من المهمة التي تقوم بها، دون أن يشير إلي كيفية الوصول إلي تحقيق هذه المهمة وكأنه بهذا يثبّت جذوره العربية، وينفي نفيا قاطعا أي تأثير له بتعريف أرسطو للخطابة، فمفهوم الخطابة عند ابن وهب يعتمد علي الاشتقاق اللغوي، ولا يهتم بالمفهوم الاصطلاحي الذي خلّفه لنا أرسطو.

ويسلك ابن وهب السبيل نفسه في تفسير مفهوم الترسل، فيقول : "والترسل من ترسلت أترسل ترسلا، وأنا مترسل...ولا يقال ذلك إلا فيمن تكرر فعله في الرسائل...ويقال لمن فعل ذلك مرة واحدة: أرسل يرسل إرسالا وهو مرسل، والاسم الرسالة، أو راسل يراسل مراسلة وهو مراسل، وذلك إذا كان هو ومن يراسله قد اشتركا في المراسلة، وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يراسل به من بعيد، فاشتق لها اسم الترسل والرسالة من ذلك[3]. ويلاحظ علي هذا التفسير أنه لا يعطي مفهوما

---

(١) الكامل: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ١٩٨١ م: ١/١.

(٢) البرهان في وجوه البيان: ١٥١.

(٣) البرهان في وجوه البيان : ١٥٢.

واضحا عن الترسل أو مقوماته الفنية.

ومن الذين اهتموا بالتفسير اللغوي لمعني الكتابة - أبو بكر الصولي ت ٣٣٥ هـ، إذ يقول: " قولهم كتبت الشيء يريدون ضممت بعضه إلي بعض... وقال المازني: يقال: أكتب الرجل إذا صار كاتبا حاذقا.."[١]، فالكتابة تعني الضم والتجميع، وهذا في حد ذاته لايشي بأي نوع من الفن، كما أن الحذق في الكتابة قد لايزيد عن المهارة اليدوية فضلا عن أن يعطي تصورا للقدرة الفنية، غير أن للصولي تفسيرا لمعني الإنشاء يشي بنوع من الإبداع والخلق، يقول "أنشأ الكاتب: ابتدأ عمله علي غير مثال يحتذيه"[٢]، ولو أن الصولي عمّق هذا المعني لأعطانا مفهوما جيدا للكتابة ولكيفية تأثيرها في المتلقي.

ويترادف معني الكتابة والإنشاء عند ابن الصيرفي ت حوالي ٥٤٢ هـ [٣] وعند الشريشي ت ٦١٩ هـ[٤]، وعند القلقشندي ت ٨٢١ هـ الذي يذكر: " أن الكتابة وإن كثرت أقسامها، وتعددت أنواعها، لاتخرج عن أصلين هما كتابة الإنشاء، وكتابة الأموال...إلا أن العرف فيما تقدم من الزمان قد خص لفظ الكتابة بصناعة الإنشاء، حتي كانت الكتابة إذا أطلقت لايراد بها غير كتابة الإنشاء، والكاتب إذا أطلق لايراد به غير كاتبها."[٥]

ثم يعود ليفسر المراد بكتابة الإنشاء وكتابة الأموال، فيقول: "فأما كتابة الإنشاء فالمراد بها كل مايرجع من صناعة الكتابة إلي تأليف الكلام وترتيب المعاني...وأما

---

(١) أدب الكتاب: نشر محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية ١٣٤١هـ ص ١١٣-١١٥، وقد نقل هذا التفسير النويري ت ٧٣٣هـ في نهاية الأرب في فنون الأدب - دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٢٥ - ١٩٣١ م الجزء السابع ص ١، كذا القلقشندى فى صبح الأعشى: ٥١/١.

(٢) أدب الكتاب: ١١٨.

(٣) انظر قانون ديوان الرسائل: لأبى القاسم على بن منجب بن سليمان الشهير بابن الصيرفى، مطبعة الواعظ بمصر ١٩٠٥م ص ٨٩.

(٤) انظر شرح مقامات الحريرى: ٢٢٤/١، ٢/ ٢٥٤، ٥٥/٣.

(٥) صبح الأعشى: ٥٢/١.

كتابة الأموال فالمراد بها كل مارجع من صناعة الكتابة إلي تحصيل المال وصرفه."(١)

ومما لاشك فيه أن هذه التفرقة بين كتابة الإنشاء وكتابة الأموال تعد في الأصل تفرقة بين ما يدخل في دائرة الفن وما لا يدخل، وما قَصْرُ الكتابة - إذا أطلقت - علي صناعة الإنشاء إلا إعلاء لجانب الفن فيها.

وإذا كان ماتقدم يلقي الضوء علي موقف النقاد العرب من مفهوم الكتابة والخطابة، فإن موقفهم من مفهوم المقامات لا يختلف عنه كثيرا، وذلك لتأخر ظهور المقامات كفن عن ظهور الخطابة والكتابة.

فالثعالبي ت ٤٢٩ هـ يشير إلي مقامات بديع الزمان الهمذاني، فيذكر أنه "نحلها أبا الفتح السكندري في الكدية وغيرها، وضمّنها ماتشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول"(٢).

ويلاحظ من النص السابق أن الثعالبي يتوجه بعنايته إلي وصف مقامات الهمذاني أكثر مما يتوجه إلي إعطاء مفهوم عام تندرج تحته كل المقامات.

أما أبو إسحاق الحصري ت ٤١٣ هـ أو ٤٥٣ هـ فقد أرجع بدايات المقامات إلي ابن دريد الأزدي ت ٣٢١ هـ، وأشار إلي دور بديع الزمان في النهوض بها وتطويرها، وكيف أنه "وقف مناقلتها بين رجلين سمي أحدهما عيسي بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، ويتطلع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"(٣). ولو أحسن الحصري استخدام

---

(١) المصدر نفسه: ٥٤/١.

(٢) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، ١٩٨٣: ٢٩٤/٤.

(٣) زهر الآداب : ٢٦٦/١.

ملاحظاته علي طريقة بناء الهمذاني لمقاماته، لاستطاع أن يخرج لنا بمفهوم فني للمقامات، ولكنه اكتفي بوصف طريقة البناء، تاركا لنا استنتاج مفهوم المقامة.

وإذا كان الثعالبي والحصري قد قصرا حديثهما عن المقامات علي دائرة الوصف دون التقعيد، فإنهما يعدان أحسن حالا من الكلاعي الذي اكتفي بذكر عدد من مقامات بديع الزمان[1] دون أية إشارة إلي مفهومها أو كيفية بنائها أو أسلوبها، وذلك برغم أنه جعل المقامات ضمن الكلام الفني.[2]

أما الشريشي ت ٦١٩ هـ فعلي الرغم من أنه يعد متأخرا نسبيا عن الثعالبي والحصري والكلاعي، مما أتاح له الوقوف علي نوعيات مختلفة من المقامات، بالإضافة إلي أنه أحد شراح مقامات الحريري - إلا أننا لا نجد عنده مفهوما فنيا للمقامات، فلقد اكتفي بإيراد المفهوم اللغوي لها. يقول: " المقامات : المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يسمي مقامة ومجلسا؛ لأن المستمعين للحديث مابين قائم وجالس، ولأن المحدث يقوم ببعضه تارة، ويجلس ببعضه أخري. قال الأعلم: المقامة: المجلس يقوم فيه الخطيب يحض علي فعل الخير."[3]

إن هذا المفهوم يدور حول التفسير اللغوي لكلمة مقامة، ويخلو تماما من أية إشارة إلي المفهوم الفني لها، برغم إشارته إلي ما قد تهدف إليه من غاية أخلاقية تتمثل في الحض علي الخير.

ولا نجد - فيما نعلم - مفهوما للمقامات يمكن أن نطلق عليه المفهوم الاصطلاحي إلا عند ابن الأثير، وذلك علي الرغم مما يشوب هذا المفهوم من تقصير، فضلا عن أنه يأتي عَرَضا دون قصد إلي الإشارة إليه بحديث مستقل، ففي معرض موازنته بين المقامات والمكاتبات، يشير إلي نمطية أو محدودية التصرف في المقامات لأن لها قالبا خاصا، أو بناء معينا يتحكم في معانيها، بالإضافة إلي تشابه وثبات هذه

(١) إحكام صنعة الكلام : ١٩٦ - ٢٠٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٣، وراجع تاريخ النقد الأدبى عند العرب للدكتور إحسان عباس: ٥١٢.

(٣) شرح مقامات الحريري : ٢٢/١.

المعلقي، يقول: إن "المقامات مدارها جميعها علي حكاية تخرج إلي مخلص."[1]

لقد استطاع ابن الأثير أن يستخلص النمط العام المشترك في بناء المقامات ومعلقيها، ورصدها في هذا المفهوم، وقد كنا نود منه أن يشير إلي كيفية بناء الحكايات التي تدور حولها المقامات، أو كيفية وصولها إلي المخلص، خاصة أن منهجه النقدي يعتمد علي الاستقراء والاستنتاج.

من كل ماتقدم يمكن القول بأن النقاد العرب قد اكتفوا بمفهوم النثر الفني مفهوما عاما تندرج تحته الأنواع المختلفة مثل الخطابة والكتابة والمقامة، وأن المحاولات التي جرت لتعريف هذه الأنواع كانت تدور معظمها في حيز التفسير اللغوي.

**أما مفهوم النثر عند الفلاسفة المسلمين** فإنه يدور في معظمه حول مفهوم الخطابة، لأنه يعتمد - أساسا - علي تعريف أرسطو لها، فلقد كان من الطبيعي أن يتناولوا - ضمن شروحهم لمنطق أرسطو - كتاب الخطابة بوصفها أحد فروع هذا المنطق. ويبدو أن هذا السبب هو الذي جعلهم لايهتمون الاهتمام الكافي بالكتابة الفنية، بالرغم من ازدهارها في عصرهم، إذ لم يؤثر عن أرسطو كتاب خاص في الكتابة. ومع هذا فإن كونهم شراحا لكتب أرسطو لايقلل من شأنهم، فمما لاشك فيه أن تفسير النصوص - كما تري الدراسات النقدية لحديثة - يحمل وجهة نظر صاحبها التي يمليها عليه موقعه من واقعه الذي يعايشه بناء علي فهمه ووعيه بذلك الواقع[2]. ومن هنا يمكن القول بأن شروح الفلاسفة المسلمين وتلخيصاتهم لكتاب الخطابة

---

(١) المثل السائر : ٣٩/١، وانظر عن المفهوم الفني للمقامة ، كتاب المقامة للدكتور شوقي ضيف (سلسلة فنون الأدب العربي ) - دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٨٠ ص٨، والفن ومذاهبه في النثر العربي ص ٢٤٦ / ٢٤٧. وفن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض نشر دار القلم بيروت ط، أولي ١٩٧٩ ص ٨.

(٢) راجع : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص. مقال للدكتور نصر أبو زيد، بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١ ص: ١٤١ -١٥٩، وكتاب نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين للدكتورة ألفت محمد كمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م ص: ٩.

لأرسطو تعبر عن ذوق عربي محض[1] ، فهي ذات أبعاد عميقة وأصيلة، تحمل الوعي بالتراث النقدي العربي، وتضيف إليه خلاصة الفكر الأرسطي.

ويتحدد مفهوم الخطابة عند الفلاسفة المسلمين وفقا لموقعها في السلم المنطقي الذي يضم خمس صناعات هي: البرهان والجدل والسفسطة والخطابة والشعر[2]، وهذه الصناعات هي التي يحق لصناعة المنطق أن تنظر فيها.[3]

وإذا كان وجود الخطابة في هذا السلم المنطقي الذي يحتل فيه البرهان المرتبة الأولي، ويحتل فيه الشعر المرتبة الأخيرة، يفرض نوعا من الصفات المشتركة بينها وبين بقية درجات السلم، فإنه يتيح لها - في الوقت نفسه - حرية التصرف في هذه الصفات بما يضفي عليها ميزات خاصة بها. ومما لاشك فيه أن احتلال الخطابة والشعر لأدني درجات السلم المنطقي يشي بوهن الصبغة المنطقية فيها، وبوثاقة الصفات المشتركة بينهما.

ويدور مفهوم الخطابة عند الفلاسفة المسلمين حول أنها صناعة قياسية أو

---

(١) انظر الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر بالفجالة: ١٩٥٨: ١١٩.

(٢) راجع للفارابى: كتاب الخطابة: تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦، ص: ٧، ورسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو: تحقيق عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة بيروت ب.ت: ١٥١، وإحصاء العلوم: تحقيق د. عثمان أمين ط/٣ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٨: ٧٩، وراجع للخوارزمى: مفاتيح العلوم: تقديم عبد اللطيف العبد، دار النهضة العربية بالقاهرة ١٩٦٨: ص ١٢٣ - ١٢٥. وراجع لابن سينا كتاب الخطابة: تحقيق محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٤ ص: ٢، ولابن رشد تلخيص الخطابة: تحقيق عبد الرحمن بدوى، دار القلم بيروت . ب.ت: ٣١ وللشريف الجرجانى التعريفات، وزارة الثقافة والإعلام بالعراق:١٩٨٦: ٣١/٤٧/٥٩/٦٩/ ٧٣.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢١، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٤، ١٠، ٢٤٩، وله أيضا : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلي للشئون الإسلامية بالقاهرة، ١٩٧١: ٦٢.

نفسانية تتكلف الإقناع الممكن في جميع الأجناس العشرة.(١) ويلاحظ في هذا المفهوم أن الإقناع فيها ليس إقناعا لازما مفروضا، وإنما هو إقناع ممكن، مما يعني أن الخطيب يبذل أقصي طاقاته ليتمكن من إيقاع الاقناع بالفعل الذي تدور حوله خطبته، ولكن إذا لم يحدث الإقناع، فإن ذلك لايحط من شأنه، فهو - كما يري ابن سينا - كالطبيب الذي" ليس عليه أن يشفي كل مريض من كل مرض، بل أن يبلغ الممكن الإنسانى علي طريق الصواب في مثل العارض المحدود، حتي إن أخفق كان السبب فيه صعوبة المرض نفسه، واستعصاء الموضوع علي مغيِّره إلي الصلاح"(٢)، ولذا يصرح ابن رشد أنه" ليس عمل هذه الصناعة أن تقنع ولابد، أعني أنه ليس يتبع فعلها الإقناع ضرورة، كما يتبع فعل النجار وجود الكرسي ضرورة، إذا لم يكن هناك عائق من خارج، بل عملها هو أن تعرِّف جميع المقنعات في الشيء، وتأتي بها فى ذلك الشىء وإن لم يقع إقناع"(٣).

ويري الفلاسفة أن الإقناع أو التصديق الخطابى يعتمد علي الظن وميل النفس، لأنه ينبع من المعتقِد لا من الشيء المعتقَد فيه، إذ يمكن أن تكون حقيقة هذا الشيء المعتقَد فيه علي غير ما هي عليه في ذات الشيء نفسه، مما يعني أن هذا الاعتقاد أو الظن أو الإقناع أو التصديق ينتج من ميل المعتقِد مع ما يتوافق مع هوى نفسه دون

---

(١) انظر الخطابة للفارابى:٧، وراجع لابن سينا: الخطابة: ٢٨، وكتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية، ١٩٥٠: ١٥، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ١٥، ١٦، وراجع الخطابة لأرسطو "الترجمة العربية القديمة" تحقيق عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩: ٩. والأجناس العشرة هى: الجوهر، والكم، والكيف، والمضاف، والأين، ومتى ، والوضع، والملك، وأن ينفعل، وأن يفعل. راجع للفارابى كتاب الخطابة: ٤٤، وكتاب الحروف: تحقيق محسن مهدى دار المشرق بيروت ١٩٦٩: ٧٠ -١٣٠، وتعليقات فى كتاب بارى أرمينياس لابن باجة تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦: ١٣، ١٤، ومفاتيح العلوم للخوارزمى: ١١٧ -١١٩.

(٢) الخطابة: ٢٥

(٣) تلخيص الخطابة: ١٣.

تمحيص أو بحث عن الحقيقة[1]. ولذا فإنه لايفيد اليقين ولايؤدي إليه، لأن اليقين يفيد الثبوت ولايتوجه إليه النقض، لأن صورة الشيء المعتقَد فيه هي نفسها في نفس المعتقِد، ولايتحقق هذا الأمر إلا في التصديق البرهاني[2]. ولكي يتحقق الإقناع في الخطابة فإن علي الخطيب أن ينفي كل مايعاند أو يخالف الظن أو ميل النفس، ويعمل علي تعضيده وتوثيقه حتي يصبح كأن لا معاند له أو مخالف.[3]

ومن هنا يرى ابن سينا "أن للإقناع درجات في التأكد والوهن"[4]، مما يعني أن صفات الإقناع في الصناعات القياسية ليست ثابتة، وإنما تتنوع بين القوة والضعف تبعا لنصيب كل صناعة من صرامة المنطق، فالبرهان، لأنه يحتل أعلي درجات السلم المنطقي، فإن الإقناع أو الاعتقاد أو التصديق الخاص به يتسم بالثبوت واليقين وعدم التحول - كما ذكرنا آنفا، أما الجدل فإنه يهدف إلي الغلبة والإلزام لا إلي الإفادة[5]، مما لايسمح بظهور ميل النفس أو معاندتها، ولذا فإنه يعتمد علي المسلمات[6]. ومن ثم فإن الإقناع فيه يشبه اليقين في البرهان، أما السوفسطائية فإنها - كما يذكر ابن سينا - "ليست معدة نحو الإقناع بل نحو التغليط، ولاهي من الصنائع التي يستعملها الناس للمنافع"[7]. أما الإقناع الشعري فإنه يعتمد علي التخييل الذي يولد انفعالات

---

(١) انظر للفارابى: الخطابة: ٨، ٩، ١١، ولابن سينا: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ١٥، والبرهان، تحقيق د. أبو العلا عفيفى، المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥٦: ٢٥٩، والنجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، ط/٢ مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٣٨: ٦٤.

(٢) انظر للفارابى الخطابة: ٨، ٩، ١٦ وإحصاء العلوم: ٨٢، ٨٣ ولابن سينا الخطابة ٢، ٣٠، ٣١، والبرهان: ٢٥٦، ٢٥٨.

(٣) انظر الخطابة للفارابى: ١٣ -١٥، ١٧، ٢٠-٢١، والخطابة لابن سينا: ٤-٥، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٠٢ -٢٠٣.

(٤) الخطابة:١.

(٥) انظر لابن سينا: الخطابة: ٢، ٥، والجدل من كتاب الشفاء: تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى، القاهرة، ١٩٦٥:١٨.

(٦) الخطابة لابن سينا: ٣.

(٧) المصدر نفسه: ٢٤.

نفسية يمكن أن ينتج عنها وقفات سلوكية، دون أن يراد به لزوم الاعتقاد أو صحته، وإنما يراد به التأثير النفسي.(١)

وبمقارنة صفات الإقناع في الخطابة والشعر، نلاحظ اقتراب الإقناع الخطابي من الإقناع الشعري؛ لأنه يعتمد مثله علي التأثير النفسي في المتلقي ودفعه إلي اتخاذ وقفة سلوكية، ونظراً لاحتلال الخطابة والشعر لأدني درجات السلم المنطقي - كما أشرنا سابقا - فإن الفلاسفة قد رأوا أن بإمكانهما تبادل الأدوات الفنية، ولذا فإنه بالرغم من أن ابن سينا وابن رشد يعدان من أخطاء الشاعر أن يميل إلي الإقناع والأقاويل التصديقية إلا أنهما في الوقت نفسه يجيزان له ذلك إذا اقتضاه المقام وخرج بصورة حسنة(٢). كما يذكران أنه قد يلجأ في بعض أنواع النثر - إذا أريد تقرير الاعتقاد وتقوية درجة الإقناع والتصديق - إلي الأقاويل المحاكية لا إلي الأقاويل الإقناعية، كما هو موجود في الأقاويل الشرعية وفي النصوص القرآنية.(٣)

ولكي يكتمل مفهوم الخطابة، أخذ الفلاسفة فى بيان وسائل تحقيق الإقناع، ورأوا أن هذه الوسائل تتوزع علي قسمين يتحكم في التفريق بينهما تدخل أو عدم

---

(١) انظر للفارابي: جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص الشعر لابن رشد: تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٧١ ص ١٧٥، وإحصاء العلوم: ٨٣ -٨٥. وفصول المدنى تحقيق د.م دنلوب، طبعة جامعة كمبردج ١٩٦١ص ١٣٤- ١٣٥، وراجع لابن سينا: فن الشعر: ١٦١. ١٦٢، ١٧٩، والحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ١٥، والنجاة: ٧، والقياس من كتاب الشفاء: تحقيق سعيد زايد، القاهرة، ١٩٦٤: ٥، ٥٧، ٥٨ والبرهان: ٦٢، وعيون الحكمة: تحقيق عبد الرحمن بدوى، المعهد العلمى الفرنسى بالقاهرة، ١٩٧٠: ١٣- ١٤، والإشارات والتنبيهات: تحقيق د. سليمان دنيا، دار المعارف بالقاهرة ١٩٧١: ٤٦٢/١، والمدخل إلى المنطق من كتاب الشفاء: تحقيق الأب جورج قنواتى وآخرين القاهرة، ١٩٥٢: ١٩، ولابن رشد: تلخيص الشعر: ٧٠، ٩٠، ١٥٣، وتلخيص الخطابة: ٢٥٣.

(٢) انظر فن الشعر لابن سينا: ٩٧، وتلخيص الشعر لابن رشد: ١٦٢/١٦١.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٠٢/١٩٧، وتلخيص الشعر لابن رشد: ١٢٨/١٢٣/١٠٦/١٠١/٨٢.

تدخل الخطيب في إيجاد أو صياغة الوسيلة، أما **القسم الأول** من هذه الوسائل، فهو التصديقات غير الصناعية، التي ليس وجودها لاختيارنا أو روّيتنا أو بحيلة منا[1]، مثل السنن المكتوبة أو العامة[2]، والشهادات[3]، والعقود[4]، والقسم واليمين[5]، وهذا القسم ينئي بالخطابة عن دائرة الفن؛ لأنه يحتاج من الخطيب إلي قدر من الجدل والمغالطة لجعله حجة له لاعليه، ولذا فقد ذكر الفلاسفة أن هذا القسم أكثر نفعا في المشاجرات ( الخطب القضائية).[6]

**أما القسم الثاني**، فهو التصديقات الصناعية التي يرجع وجودها إلي اختيار الخطيب، ويعد الفلاسفة هذا القسْم أحق من القسم السابق بالتصديق الريطوريقي[7]، وتنقسم هذه التصديقات قسمين كبيرين، أما **أولهما** فهوالتصديقات النابعة من السياق النصى، أي التي يعتمد التصديق فيها علي ما هو موجود بالنص كعلاقات متبادلة وأدوات متجاذبة، ويندرج تحت هذا السياق ما عناه الفلاسفة بعمود الخطابة ويقصدون به الضمير والتمثيل.[8]

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٣٢ وتلخيص الخطابة لابن رشد:١٦.

(٢) انظر للفارابى: ٣٦، والخطابة لابن سينا: ١١٧-١١٩، تلخيص الخطابة لابن رشد: ١١٨-١٢١.

(٣) انظر الخطابة للفارابى: ٣٦، والخطابة لابن سينا: ١٢٠ -١٢١، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٢١-١٢٣.

(٤) انظر الخطابة لابن سينا: ٩، ١٠، ١٢١، ١٢٣، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٢٤ -١٢٦.

(٥) انظر الخطابة للفارابى: ٣٨، والخطابة لابن سينا: ٩، ١٠، ١٢٤ -١٢٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ١٢٦ -١٣٠.

(٦) انظر الخطابة لابن سينا: ١١٧، ١٢٩، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١١٨.

(٧) انظر الحكمة العروضية فى معاني كتاب ريطوريقا لابن سينا: ٢٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٦.

(٨) انظر الخطابة للفارابى: ٣١، ٣٦، والخطابة لابن سينا: ٨، ٣٣، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٠، ١٨، ١٩، والضمير هو " قول مؤلف من مقدمتين مقترنتين، يستعمل بحذف إحدى مقدمتيه المقترنتين، ويسمى ضميرا لأنه يضمر بعض مقدماته ولا يصرح بها ويعمل فيه أيضا على ما فى ضمير السامع من معرفة المقدمات التى حذفها" الخطابة للفارابى ٢٦، ٣١، وراجع أيضا لابن سينا: الخطابة ٢١، ٣٧، والحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٢٣، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ٢٠، والتمثيل هو " إقناع الإنسان فى شىء أنه موجود لأمر ما لأجل وجود ذلك الشىء فى شبيه الأمر، متى كان وجوده فى الشبيه أعرف من وجوده فى الأمر". انظر للفارابى =

ويري الفلاسفة أن الضمائر والتمثيلات - لأنها عمود الخطابة - تعد المقنعات الأولي، ولذا فإن الخطبة، إذا خلت منهما، تفقد الأسس التي تقوم عليها، أما أعوان العمود أو المقنعات الخارجية، فإنها تستخدم لتقويتها، ومن ثم فلا تعد عاملا أساسيا في الخطبة، إذ لاتقوم بها فقط(١).

وإذا كان الإقناع في الخطابة يتميز بصفات معينة عن مثيله في الصناعات القياسية الأخري، فإن من الطبيعي أن تتميز وسائله أيضا بصفات معينة تفرقها عن نظائرها في هذه الصناعات. ومن هنا فقد بحث الفلاسفة عن الخصائص المميزة للضمائر والتمثيلات في الخطابة، ورأوا أن الضمير أو القياس الخطابي يختلف عن مثيله في البرهان والجدل، لأنه - علي العكس منهما - غير مستكمل لشرائط القياس التام الذي يقضي بالتصريح بالمقدمات كلها، كماأنه غير منتج بالضرورة، لأنه يهدف إلي الإقناع بما يظن محمودا ولايهدف إلي إيقاع اليقين أو الإلزام والغلبة، ويضاف إلي هذه الأمور أنه يعتمد في تأليف مقدماته علي المقدمات المشهورة عند الجميع، وهذه المقدمات قد تكون صادقة حقيقية أو مظنونة كاذبة.(٢)

ويري الفلاسفة أن تميز الضمير (القياس الخطابي) بهذه الصفات يلائم قدرات المخاطبين علي الفهم؛ وذلك لأن الخطابة تتوجه - أساسا - إلي العامة من الناس، وهؤلاء لايميلون بطباعهم إلي القياس المنطقي التام، ولايستطيعون أن يفهموا لزوم النتيجة التي تلزم عن مقدمات كثيرة، ومن هنا يصبح استكمال القياس الخطابي لشرائط القياس المطلق حائلا بينه و بين تحقيق الإقناع للعامة، لأنه "يظن بمستعمله

---

= الخطابة: ٢٧، ٥٩، ولابن سينا: الخطابة: ٣٧، والحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٢٥، ٣١، وعيون الحكمة: ١٠، والنجاة: ٥٨.

(١) انظر الخطابة للفارابى: ٣٩، ٤٠، والخطابة لابن سينا: ١٧-٢١، ٣٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٥ -١٠.

(٢) راجع للفارابى: الخطابة: ٢٤، ٢٧، ٣١، ٤٥/٥٠، ٥٢، ٥٣، والحروف: ١٣٢، ولابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ١٦، ١٧، ٢٤، والخطابة: ٣، ٥ - ٧، ٢١، ٢٦، ٣٦، ٤٢، ٥٨، ١٧٦ - ١٧٧، ١٨٩، والجدل: ١٨، ٤٣، والإشارات والتنبيهات: ٤٦٢/١، والقياس: ٤٣٥، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ١٠، ٢٠ -٢٢، ٢٤، ٢٤٣، ولحازم القرطاجنى منهاج البلغاء: ٦٥.

أنه إنما غلب لابطريق الخطابة بل بصناعة منطقية تعقّب بها القول، أو بصناعة أخري، لابقدرته علي جودة استعمال الطريق المشترك بينه وبين جميع مخاطبيه وخصومه."[1]

ويؤكد ابن سينا هذا القول، فيذكر أن استكمال القياس الخطابي لشرائط القياس المطلق يجعل الكلام منطقيا، يقول: "وقد تحذف أيضا(يقصد إحدي مقدمتي الضمير) لئلا يكون البيان منطقيا، فإن الخطيب إذا نسب إلي مخاطبة منطقية أو كلامية، توهم أن اقتداره بصناعة أخري، وأنه تغلب بفضل قوته في المنطق لابفضل إصابته، فالأَوْلي به أن يخاطب خطابا عاميا."[2]

ويشي حرص الفلاسفة علي إبعاد البيان أو الكلام الخطابي عن المنطقية والكلامية، ببعده عن جفاف المنطق وصرامته، ويمنع الخلط بينه وبين الكلام البرهاني أو الجدلي، وبإمكانية اقترابه من الصبغة الفنية.

وكما مّيز الفلاسفة بين الضمير بوصفه قياسا خطابيا وبين القياس المطلق، فقد ميزوا أيضا بين التمثيل بوصفه استقراء خطابيا وبين الاستقراء المطلق، ورأوا أن التمثيل يعتمد علي المماثلة والمشاكلة في نقل الحكم إلي الكلي أو الجزئي، بينما يعتمد الاستقراء المطلق علي استيفاء الجزئيات وتعديدها للخروج بحكم كلي[3]، ومن ثم فقد قرروا أن الاستقراء المطلق غير أهل للخطابة إلا في أحوال نادرة[4]، مما يعني تمايز التمثيل عن الاستقراء المطلق، وبعده عن صرامة المنطق وجفافه.

وليؤكد الفلاسفة دخول الخطابة دائرة الفن، فقد رأوا أنه بالرغم من أن الضمير والمثال يفيدان في الإقناع، إلا أن التمثيل أكثر إقناعا عند الجمهور من الضمير؛ وذلك

---

(١) الخطابة للفارابي: ٤٦.

(٢) الخطابة لابن سينا: ٣٧، وراجع المصدر نفسه: ٤٢، ١٩٠، وراجع أيضا تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٠-٢٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٢-١٣.

(٣) راجع لابن سينا: الخطابة: ٣٧، ٣٨، والإشارات التنبيهات: ٣٦٧/١، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ٢٥، ٢٦، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٥.

(٤) راجع الخطابة لابن سينا: ١٦٩.

لأن التشابه بين الضميروالقياس - علي الرغم من خصوصية الضمير الخطابي ووهن القياسية فيه - يجعل العامة أو الجمهور غير ميّالين إليه بطباعهم، كما أن ترتيب مقدمات القياس واستنتاج النتائج يكون محل نظر وتفكر وعناد من المتلقين، ومن ثم فإنهم قد لايسلمون بالمقدمة، وقد لايسلمون بالنتيجة، وفي أي من الحالتين، فإن الشك والاستنكار يتطرقان إليه، والأمر عكس ذلك تماما في التمثيل، لأنه يقترب من التخييلات الشعرية، مما ينفي معانداته، ومن ثم يتحقق من خلاله مايراد من الفعل أو الانفعال[١]. ومن هنا فقد رأوا أن المثالات أقنع في الخطب المشورية[٢]، بينما تكون الضمائر أقنع في الخصومات[٣]، لما تحتاج إليه من جدال وتفنيد للحجج وإيراد للبراهين، ولذا فهي أقل الأنواع الخطابية فنية[٤]، مما يعني أن موضوع الخطبة هو الذي يفرض وسائله الإقناعية وقيمه الجمالية.

**أما ثانيهما** : فهو التصديقات النابعة من السياق الخارجي أو من سياق الموقف، ويندرج تحته ما أطلقوا عليه اسم أعوان العمود أو الحيل الإعدادية، وتتمثل في هيئة المتكلم وسمته واستدراجه بالأقاويل الانفعالية والخلقية.[٥]

لقد أدرك الفلاسفة أن الخطابة فن شفهي يتوقف تأثيره علي براعة الخطيب في توصيل رسالته بشتي الوسائل، فهو لايعتمد علي صياغة الألفاظ في توصيل المعني فقط، وإنما يستعين - إلي جانب هذا - بوسائل أخري تفرضها طبيعة المشافهة والتخاطب التي تراعي هيئة المتكلم ومكانته الاجتماعية وقدرته علي الأداء وتمثيل الموقف، وهو ما يمكن أن نسميه السياق الخارجي. ويبدو جليا أن هذا السياق معاون وموجه للسياق النصي، وأن تتميم الإقناع المناسب للغرض يتوقف علي استخدامه، ولذا

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٣٧، ٣٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد:١٩.

(٢) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٨٢، ٣٢٤، ٣٢٥.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٤٤، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٢٤.

(٤) انظر الخطابة لابن سينا: ٢١٨، ٢٢١.

(٥) انظر الخطابة للفارابي: ٣٢، ٣٣، والخطابة لابن سينا: ٨، ١٠، ٣٢، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٦، ١٧.

فإنه يتوزع علي أطراف العمل الخطابي(القائل – القول – المتلقي)، بحيث يستطيع القائل بهيئته وسمته انفعالاته وتلويناته الصوتية – التعبير عن القول[1]، وبحيث يحاول استدراج المتلقي بالأقاويل الانفعالية التي تولد لديه انفعالا ما، أو بالأقاويل الخلقية التي تحثه علي التخلق بخلق ما، أو بهما معا[2]. وبحيث يراعي مكانة المتلقي الاجتماعية وسنه وجنسه وملكاته النفسية.[3]

وكما قارن الفلاسفة بين وسائل الإقناع الرئيسة في الخطابة، وبين وسائله في بقية الصناعات القياسية، فقد قارنوا أيضا بين حال الوسائل المعاونة في كل منها، وقد تبين لهم أن وسائل استدراج السامع لاتدخل في البرهان لانتفاء العامل الشخصي بانفعالاته وأهوائه ورغباته واختياراته[4]، كما أن استخدامها في الجدل غير مقبول، وإن استخدمت فإنها تستخدم إما غلطا أو مغالطة[5]، وأما السوفسطائية فإنها تستعمل هذه الوسائل بكيفية أخري قصدا منها إلي التغليط وإيهام النقيض[6]، أما بالنسبة للشعر فقد رأوا أنه قد يضاف منها إلي الأشياء التي بها قوام الأشعار أمور من خارج، وهي الهيئات التي تكون في صوت الشاعر وصورته لزيادة التأثير وتتميم المحاكاة[7]. أما بالنسبة للكتابة، وهي فن نثري كالخطابة، و لحاجتها– من وجهة

(١) انظر للفارابى: الخطابة: ٣٢، ٣٨، ٣٩، ولابن سينا الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٢١، ٢٢، والخطابة: ٩، ١٠، ٣٣، ٨٣، ٨٤، ١٢٩، ١٣٠، ١٩٧، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ١٧، ٧٠، ٧١، ١٣٢، ٢٤٨، ٢٥١، ٣١٠، ٣١١.

(٢) انظر الخطابة للفارابى: ٣٤، والخطابة لابن سينا: ١١، ١٢ ١٨، ٢٢٠، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٢ –٢٤٣. وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٥، ٩، ١٢، ٢٢١، ٢٤٨، ٢٨١، ٣٢٠، ٣٢١.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ١٥٦، ٢١٩، وتلخيص الخطابة: لابن رشد: ١٩٥، ٢١٩، ٢٨٠، ٢٨١. وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٢١، ٢٠٢، ٢٠٣.

(٤) انظر الخطابة للفارابى: ٣٢، والخطابة لابن سينا : ٢٤٣، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٢٠.

(٥) انظر الخطابة للفارابى: ٣٤، ٣٥.

(٦) انظر الخطابة للفارابى: ٣٤، ٣٥.

(٧) راجع لابن سينا: فن الشعر: ١٧٣، ١٧٦، ١٧٧، ١٩١، والخطابة: ١٩٧، ٢٢١، ولابن رشد:تلخيص الشعر :١٢٩–١٣٢، تلخيص الخطابة: ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٨٢، ٣٢١، ولحازم القرطاجنى: منهاج البلغاء: ٣٤٧، ٢٤٨.

نظرهم - إلي الدقة والتحقيق والاستقصاء[1].

وبناء علي ما تقدم يمكن القول إن الفلاسفة المسلمين قد راعوا في تحديدهم لمفهوم الخطابة - موقعها بين الصناعات القياسية، ورأوا أن هذا الموقع يفرض عليها خصائص مشتركة مع هذه الصناعات، كما يفرض عليها في الوقت نفسه تميزا خاصا في التعامل مع هذه الخصائص، ولذا فقد ميزوا بين معني الإقناع أو التصديق الخطابي، وبين معناه في بقية الصناعات، كما ميزوا بين وسائله في الخطابة ووسائله في بقية هذه الصناعات أيضا، وكان أهم ما توصلوا إليه أنهم فرقوا بين الإقناع أو الاعتقاد بمعني الظن، وبين الاعتقاد أو الاقناع بمعني اليقين، كما بينوا أن الإقناع الخطابي يعتمد علي الميل النفسي للمتلقي، ويراعي الجانب الشخصي بانفعالاته، بينما تهمل بقية الصناعات هذا الجانب، كما رأوا أن صورة القياس في الضمير الخطابي ضعيفة، لأنه غير مستكمل لشرائط القياس المطلق، ولأنه يعتمد في تاليف مقدماته على المقدمات المشهورة عند الجميع سواء أكانت صادقة أم كاذبة، حقيقة أم مظنونة، كما أجازوا استعمال التخييل في الخطابة، وإبعادها عن دائرة المنطق الجاف، مراعين في ذلك نوعات المتلقين وقدراتهم علي الفهم، ولعل ذلك أبلغ رد علي من ينسب النثر ومنه الخطابة إلي العقل الخالص ويتهمه بالجفاف وفقدان القيم الجمالية، ولقد بدا جليا من تناول الفلاسفة لمفهوم الخطابة، أن العقل الخالص والجفاف المنطقي، وانعدام الجانب الشخصي تخص العلم أو البرهان أكثر مما تخص الخطابة.

كما حرص الفلاسفة علي التمييز بين خصائص الكتابة والخطابة، وقروا أن الموضوع هو الذي يفرض وسائل الإقناع وقيمه الجمالية، لقد كانت عنايتهم بجميع جوانب العمل الأدبي ( القارئ- القول - المتلقي ) واهتمامهم ببيان أهمية السياق النصي والسياق الخارجي في عملية التوصيل - من الأمور التي سبقوا بها مدارس النقد الحديث التي تهتم بالسياق النصي والسياق الخارجي في الأسلوب [2]

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٠٠، ٢٣٣، ٢٣٤، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٥١، ٣٠٢.

(٢) راجع علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته:د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢، ١٩٨٥ ص ١٨١ وما بعدها، ومقال: "المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة": د. تمام =

وخلاصة القول: إن مفهوم النثر الفني عند النقاد والبلاغيين العرب لايختلف في جوهره عن مفهومه عند الفلاسفة المسلمين، فكما نص النقاد العرب علي توافر القيم الجمالية أو الشعرية فيه، فقد نص الفلاسفة أيضا علي إبعاده عن دائرة المنطق، وعلي استعانته بالتخييلات الشعرية، ولكن ما يتميز به النقاد والبلاغيون العرب أنهم نصوا علي هذا الجوهر بصورة أوضح وأدل مما هي عليه عند الفلاسفة، فلقد انطلقت نظرة النقاد العرب من تقسيمهم للكلام الفني إلي منظوم ومنثور، وما يترتب علي ذلك من اشتراك القسمين في الخصائص الفنية واختلافهما في صورة الوزن فقط، بينما انطلق الفلاسفة المسلمون من المفهوم الأرسطي للخطابة، فأخذوا يفسرونه في إطار الصنائع القياسية التي تشترك معها في دائرة المنطق. وهذا في حد ذاته كفيل بأن يصرفهم عن النص الصريح علي فنيتها .كما يتميز النقاد العرب بأنهم قد فسحوا للأنواع النثرية (الخطابة - الكتابة - المقامات ) مكانا في حديثهم عن النثر الفني، بينما لم يهتم الفلاسفة المسلمون - لمتابعتهم أرسطو - بهذه الأنواع، ولذا فقد جاء حديثهم عن الكتابة باهتا ومخرجا لها من دائرة الفن، ولعل ما يتميز به الفلاسفة هو تأكيدهم أن خصائص الخطابة تنبع من التخاطب والمشافهة بينما لم يميز النقاد العرب بين خصائصها وبين خصائص الكتابة.

وعلي كل حال فإنه يمكن الإفادة مما توصل إليه النقاد والبلاغيون العرب، والفلاسفة المسلمون في إثراء الجوانب المختلفة لمفهوم النثر الفني في التراث العربي، لأنهم يلتقون جميعا في القول بفنية النثر وبقدرته علي التأثير في المتلقي.

---

= حسان، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل - سبتمبر ١٩٨٧ ص ٢٤.

# الفصل الثانى

# وظيفة النثر الفنى

# الفصل الثانى

# وظيفة النثر الفنى

تعددت وجهات نظر النقاد عبر مختلف العصور حول وظيفة الأدب، فمنهم من مال إلى جانب الإفادة، ومنهم من مال إلى جانب اللذة والمتعة، ومنهم من جمع بين الاثنين، ولقد كان لكل فريق حججه التى يستند إليها فى تدعيم وجهة نظره (١).

ولاشك أن من ينظر إلى جانب الإفادة فقط، أو إلى جانب المتعة واللذة فقط، إنما ينظر إلى وجه واحد من وجهى العملة، إذ الإفادة والمتعة وجهان لعملة واحدة، أو - إذا شئنا الدقة - وجهان متكاملان لوظيفة الأدب، ومن ثم فإن وجهة نظر الفريق الثالث الذى جمع بينهما هى - فى رأينا - أكمل الوجهات لجمعها كل الطاقات الممكنة فى الأدب؛ وذلك لأن الإعلاء من شأن جانب الإفادة وحده يطمس ذاتية المبدع، ويقضى على

(١) انظر عن هذه الاتجاهات: الحياة والشاعر: ستيفن سبندر - ترجمة مصطفى بدوى: مكتبة الأنجلو المصرية ص ٤٥/٤٨/٧١/٧٦، الفن خبرة " جون ديوى، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة ١٩٦٣: ١٧/٣٦. بحث فى علم الجمال: جان برتليمى، ترجمة أنور عبد العزيز، نهضة مصر ١٩٧٠: ٤٧٠ - ٤٧٢. مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم. مواضع متفرقة. نشر مكتبة مصر ١٩٧٩، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة: ١٩٧٩م مواضع متفرقة. محاضرات فى النقد الأدبى: د. سهير القلماوى. معهد الدراسات العربية العالية - جامعة الدول العربية ١٩٥٥: ٧٣ - ٧٩، الأسس الجمالية فى النقد العربى: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى ط ٣ - ١٩٧٤م: ٨٨- ١٢٨. الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل: ٣٢/ ٣٤/ ١١١ / ١١٢. فى النقد الأدبى: د. شوقى ضيف - دار المعارف بمصر، ط ٤- ١٩٧٦ : ٤٦ / ٥١ / ١٩٨ / ١٩٩. الأدب وقيم الحياة المعاصرة: د. زكى العشماوى: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالأسكندرية ط٢ - ١٩٧٤: ١٧١ - ١٩٥، فى نقد الشعر: د. محمود الربيعى، دار المعارف بمصر ط / ٤- ١٩٧٧ : ٣٨ - ٤٥، دائرة الإبداع : مقدمة فى أصول النقد: د. شكرى عياد : دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٧: ٨١، معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى: د. منصور عبد الرحمن. مكتبة المعارف، القاهرة ط/ ٢ - ١٩٨٤: ٣/١٤/١٥/١٣٣/ ١٥٠/١٥٧/١٥٩.

على أحاسيسه ومشاعره الخاصة، ويقف حائلا دون التمتع بالقيم الجمالية التى يزخر بها الأدب، كما أن الإعلاء من جانب المتعة واللذة وحده يعزل الأديب عن المشاركة الفعالة فى الحياة وفى المجتمع، ويفرغ الأدب من القيم الاجتماعية والفلسفية والأخلاقية، أما الجمع بينهما فهو جمع بين الجمال والحياة، وتكامل بين الذاتى والاجتماعى، وإدراك أن فاعلية المضمون الأدبى - بما يحتوى عليه من قيم اجتماعية وفلسفية وأخلاقية -لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال شكل فنى يحقق اللذة والإمتاع للمتلقى، فضلا عن أن التعبير عن هذه القيم هو فى الواقع تعبير عن رؤية الذات المبدعة للحياة والجمال.

فالأدب الخالد - كما يقول الدكتور محمد زكى العشماوى - " هو الذى يستمد قوته من الحياة والجمال معا، وهو الذى ينظر بعين يقظة إلى المجتمع الإنسانى فيناصر من هذه المجتمعات ما يتمشى مع القيم الإنسانية، وما يساير الحق والعدل والجمال، فالأديب الحق يحرص على أن يكون لنظم المجتمعات غاية تعكس ما فى نفوس البشر، وأفراد المجتمع الواحد من هموم وآمال وشعور بالحب، والحاجة إلى التطور والتقدم"(١)، ولكى ترتقى هذه القيم إلى مستوى الفن فلابد أن يتوفر فيها شروط العمل الفنى "ذلك أننا نعلم أن الذى يحدد القيمة النهائية لأى عمل فنى هو ما يحتوى عليه من قيم فنية وجمالية، ومهما تكن قيمة المضمون وأهميته فلابد له فى النهاية أن يتحول إلى فن، والعمل الذى لا يقنعنا فنيا يظل قاصراً عن بلوغ كماله" (٢).

فتكامل الإفادة والإمتاع - إذن - هو الطريق السوى الذى يتحقق للأدب من

---

(١) الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث: د. محمد زكى العشماوى. مقال بمجلة عالم الفكر م. ٩.ع ٢ يوليو - سبتمبر ١٩٧٨، الكويت: ص ٢٦.

(٢) المرجع نفسه والصحيفة نفسها، وراجع أيضاً: مقالات نقدية: د. محمود الربيعى، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٨: ٨١/٨٣، مداخل إلى علم الجمال الأدبى: د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨ص: ٣٢/٤١/٦٤.

خلاله فعاليته [1] ، ولا ينتقص شيئا مما يجب أن تكون عليه مهمته.

ولسنا نبالغ إذا قلنا إن هذا التكامل كان هو المنظور الذى نظر من خلاله نقاد النثر فى تراثنا النقدى والبلاغى إلى وظيفة النثر الفنى، ولتوضيح ذلك فإننا نبدأ أولا بالحديث عن جانب الإفادة، ثم نتبعه بالحديث عن جانب الإمتاع، مبينين كيف تكامل هذان الجانبان فى رؤية النقاد إلى وظيفة النثر الفنى.

## أولاً: الإفادة:-

ولنبدأ حديثنا عن هذا الجانب من خلال رؤية النقاد والبلاغيين العرب، ثم نتبعه برؤية الفلاسفة المسلمين (شراح أرسطو) والمتأثرين بهم.

لقد رأى **النقاد والبلاغيون** أن وظيفة النثر الفنى بأنواعه الثلاثة: الخطابة والكتابة والمقامات، تتجه إلى المجتمع بمشاكله الاجتماعية والسياسية والدينية والخلقية والثقافية، مع الأخذ فى الاعتبار أن الخطابة تعتمد فى هذا التوجه على قدرتها التأثيرية بسياقين متعاونين هما السياق النصى والسياق الخارجى أو سياق الموقف، وذلك عكس الكتابة والمقامات التى تعتمد على السياق النصى فى المقام الأول. وفيما يلى نفصل الحديث عن نظرة النقاد العرب إلى جانب الإفادة فى أنواع النثر الفنى.

---

(١) انظر فن الشعر لهوراس ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٢: ١٩٧٠: ١٣٢/١٣٤. قواعد النقد الأدبى. لاسل أبركرومبى: ترجمة د. محمد عوض. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦: ٥٩/٦٠. نظرية الأدب: رينيه ويليك – أوستن وارين: ترجمة محيى الدين صبحى. بيروت ط٢: ١٩٨١: ٣١. بحث فى علم الجمال: جان برتليمى: ٣١٢. الفن خبرة جون ديوى: ٢٣/٤٧/٤٨/١١٢/٥٧٩/٥٨١، الحياة والشاعر: ستيفن سبندر: ١١٣/ ١٧٨. مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم: ٨٠/٨١/١٩٩. الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر. القاهرة: ١٩٥٨: ٦. فلسفة الجمال: د. أميرة حلمى مطر. دار الثقافة القاهرة ط ٢: ١٩٨٤: ٧٨. دراسات فى النقد والأدب: د. حلمى مرزوق، مؤسسة الثقافة الجامعية الأسكندرية، ب. ت: ١٨. الفن والأدب: د. ميشال عاصى. بيروت ط ٢، ١٩٧٠: ٤٠/ ٤٣.

### أ – وظيفة الخطابة:–

لقد تبوأ الخطيب منذ الجاهلية – مكانة اجتماعية وسياسية ألقت على كاهله عبء القيام بمعالجة المشكلات المختلفة للواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيش فيه، وذلك عندما تخلى الشعراء عن مواجهة مشكلات مجتمعهم، واتجهوا إلى التكسب بأشعارهم، يقول الجاحظ فيما ينقله عن أبي عمرو بن العلاء: " كان الشاعر في الجاهلية يُقَدم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم، ويهوّل على عدوهم ومَنْ غزاهم، ويهيّب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر". (١)

فمهمة الخطيب في الجاهلية – كما يتضح من هذا النص – كانت موجهة إلى شئون القبيلة، ومن الطبيعي أن تزداد هذه المهمة أهمية بمجيء الإسلام، وبظهور الصراع على الحكم في الدولة الأموية، وفي العصر العباسي، فلقد كانت لكل فترة من هذه الفترات همومها الاجتماعية والسياسية والدينية التي كان على الخطيب أن يشارك فيها بدور فعال.

وتتعدد إشارات الجاحظ إلى وظيفة الخطابة، فيذكر أنها كانت تقوم بدور اجتماعي سياسي يتمثل في العمل على رأب الصدع بين القبائل، والإصلاح بين العشائر، واستلال ما بينها من سخائم وضغائن، وإطفاء نائرة الحروب، وتخويف الفريقين المتحاربين من التفاني والبوار، واحتمال دماء القتلى، وطلب الصفح، وعقد المعاهدات والمعاقدات، وتقديم النصح بما يصلح شأن العامة والخاصة، والمفاخرة والمنافرة، كما كانت تقوم بدور اجتماعي ديني أخلاقي يتمثل في الأمر بالتواصل والنهي عن التقاطع ، ووعظ العامة والخاصة لمراعاة أوامر الدين ونواهيه، والاحتجاج على أرباب النحل وزعماء الملل، والمشاركة في مراسم عقود الإملاك بين المسلمين

(١) البيان والتبيين: ٢٤١/١، وانظر المصدر نفسه: ٤/ ٨٣، وراجع العمدة: ٨٢/١، ٨٣.

والمسلمات[1].

ولا تختلف وظيفة الخطابة عند ابن قتيبة عما وجدناها عند الجاحظ فهى تقوم بنفس المهام الاجتماعية والسياسية والدينية، مما يعنى أنها عنده موجهة - بالدرجة الأولى - إلى المجتمع ومشكلاته [2].

وإذا كان ابن وهب يعرّف الخطابة منطلقا من مهمتها- كما مر بنا فى الفصل الأول - فإنه يدل بذلك على خطورة دورها وإسهامها فى مواجهة مشكلات المجتمع، ولذا يقرر - متابعاً للجاحظ - أن للخطب دوراً اجتماعياً وسياسياً ودينياً فهى "تستعمل فى إصلاح ذات البين، وإطفاء نائرة الحرب، وحمالة الدماء، والتشييد للملك، والتأكيد للعهد، وفى عقد الإملاك، وفى الدعاء إلى الله - عز وجل -، وفى الإشادة بالمناقب، ولكل ما أريد ذكره ونشره وشهرته فى الناس" [3].

وتشى العبارة الأخيرة: " لكل ما أريد ذكره ونشره وشهرته فى الناس" بفاعلية الخطابة فى التأثير فى النفوس، والاعتماد عليها فى توجيه سلوكياتهم وفقاً لما يقتضيه الصالح العام.

ولقد مر بنا فى الفصل الأول - أن ابن وهب قد جعل الحديث الذى يدور بين الناس فى مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم نوعاً من المنثور، وقلنا إن دخول هذا النوع من المنثور فى دائرة الفن أو عدم دخوله يتحدد بوعى المتحدث بمتطلبات الصياغة الفنية، ويتأكد هذا إذا علمنا أن ابن وهب يصف هذا النوع من المنثور بأوصاف تحدد ما يدخل منه دائرة الفن ومالا يدخل، فلهذا النوع عنده وجوه كثيرة منها " الجد والهزل، والسخيف والجزل، والحسن والقبيح، والملحون والفصيح، والخطأ والصواب، والصدق والكذب، والنافع والضار، والحق والباطل، والناقص والتام، والمردود والمقبول، والمهم

---

(١) انظر البيان والتبيين: ١/١٤/١٠٥/١١٦/١١٧/١٤٠/٢٠١، ٢/٨، ٣/٦/٢٨.

(٢) انظر تأويل مشكل القرآن: ١٣، وأدب الكاتب: ١٦.

(٣) البرهان فى وجوه البيان: ١٥٠.

والفضول، والبليغ والعيى" (١).

فالذى يدخل دائرة الفن من الحديث الذى يدور بين الناس هو ما توافر فيه - طبقاً للنص السابق - شروط الجد، والجزالة، والحسن، والفصاحة، والصواب، والصدق، والنفع، والحق، والقبول، والأهمية، أو الحاجة إليه، والبلاغة. أما مالا يدخل دائرة الفن فهو الكلام الهزل، والسخيف، والقبيح، والملحون، والخطأ، والكذب، والضار، والباطل، والناقص، والمردود، والفضول، والعيى.

ويلاحظ على تحديد ابن وهب لشروط فنية الحديث أنه يجمع إلى وعى المتحدث بمتطلبات الصياغة - وعيه بالوظيفة التى يجب أن يؤديها الحديث، فصفات الفصاحة، والصواب والتمام، والبلاغة - صفات تتعلق بجانب الصياغة، أما صفات الجد والحسن، والصدق والنفع والحق والقبول والأهمية فهى صفات تتعلق بالوظائف التى يجب أن يؤديها.

فالجد من الكلام عند ابن وهب هو "كل كلام أوجبه الرأى وصدر عنه، وقصد به قائله وضعه موضعه"(٢) ، أى يقصد به الإفادة، والحسن من الكلام هو " كل ما كان فى معالى الأمور ومحاسنها وأبلغه الدعاء إلى الله، والأمر بالمعروف .... ثم يتلوه كل ما كان من مكارم الأخلاق..... وكل ما كان دعاء إلى بر وتعطف وإصلاح وتآلف، وخير يجتلب، وشر يجتنب، فهو من أحسن الكلام وجميله، ومما يستعمله أهل العقل والحكمة، ويثابرون عليه ولا يرون تركه، ولا السكوت عنه؛ لأن ترك استعمال الحسن قبيح، ورأىُ من أهمله غير صحيح" (٣).

فابن وهب هنا قد ربط بين حسن الكلام وبين فاعليته فى الدعوة إلى الدين، وفى نشر الفضائل ونفى الرذائل، وفى تحقيق الوئام الاجتماعى، مما يشى بأن الكلام لا

---

(١) المصدر نفسه: ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) البرهان فى وجوه البيان: ٢٠٢ - ٢٠٣.

يكتسب صفة الحسن إلا إذا قام بدور إيجابى فى بناء المجتمع الصالح، ولذا فإن الكلام القبيح عنده هو الكلام الذى يتخلى عن غاياته الاجتماعية والدينية والأخلاقية، فهو " ما كان فى سفساف الأمور وأراذلها كالنميمة والغيبة والسعاية والكذب وإذاعة السر، والنفاق، والمكر والخديعة، فكل ذلك قبيح؛ لأنه من مذموم الأخلاق ومعيب الأقوال" (1).

ولكى يدعم الغايات الاجتماعية والدينية والأخلاقية للحديث، فإنه يرى أنه يجب أن يكون حقاً وصدقاً، لأن " جميع الأمم على كثرتها واختلاف طبائعها وهمتها تمدحها، وسائر الناس إنما يقصدون بقولهم وفعلهم إصابتها"(2)، كما يجب أن يكون نافعاً غير ضار؛ لأن النافع من الحديث هو " ما كانت عواقب القول فيه والاستماع له والعمل عليه مفضية بسامعه إلى نفع عاجل أو آجل، والضار ضد ذلك" (3)، وأن يكون أيضاً مقبولاً يستميل القلوب بلينه وتعطفه حتى يقتنيه المتلقى، ويتأثر به(4) ، وأن يكون ذا أهمية فى شئون الحياة العامة والخاصة، فإن المهم هو " كل ما دعت الإنسان حاجة إليه فى قوام معيشته، وإصلاح عاقبته، أو سياسة نفسه وخاصته" (5)، أما الكلام الذى يجرى" فيما لا يعنى الإنسان، ولا يجدى نفعاً فهو الفضول، الذى سمعت العلماء تذمه "(6).

ومما تقدم يمكن القول إن ابن وهب حريص على أن يكون للحديث الذى يدور بين الناس إسهاماته المؤثرة فيهم، بحيث يرتقى بهم ويدفعهم إلى بناء المجتمع الصالح على أسس دينية وأخلاقية فى المقام الأول، ومن هنا فإنه يصف الحديث الذى تتجلى فيه الغايات الاجتماعية والدينية والأخلاقية مع الغايات الفنية بأنه الحديث" التام" يقول: إن " ما اجتمعت فيه فضائل هذه الأقسام فكان بليغاً صحيحاً، جزلا فصيحاً، وكان جداً صواباً، وحسناً حقاً، ونافعاً صدقاً، وعند ذوى العقول مقبولاً، ولم يكن تكلفاً ولا فضولا، فإذا اجتمع ذلك فيه، ووضعه قائله موضعه، وأتى به فى حينه، وأصاب به مقصده، فهو

---

(1) المصدر نفسه: ٢٠٣.

(2) المصدر نفسه: ٢١٧.

(3) المصدر نفسه: ٢١٨ – ٢١٩.

(4) المصدر نفسه: ٢٤١

(5) المصدر نفسه: ٢٤٤.

(6) المصدر نفسه: ٢٤٦.

القلم" (١).

ويخص أبو هلال العسكرى الخطابة بالقيام بالحظ الأوفر من أمر الدين، " لأن الخطابة شطر الصلاة التى هى عماد الدين فى الأعياد والجمعات والجماعات، وتشتمل على ذكر المواعظ التى يجب أن يتعهد بها الإمام رعيته؛ لئلا تدرس من قلوبهم آثار ما أنزل الله عز وجل من ذلك فى كتابه"(٢) ، وفى هذا ما يؤكد الدور الدينى والاجتماعى للخطابة.

ولا تختلف نظرة الباقلانى ت ٤٠٣ هـ(٣)، والشريف المرتضى ت ٤٣٦هـ(٤)، والحصْرى القيروانى ت ٤١٣هـ أو ٤٥٣ هـ(٥)، والكلاعى ت حوالى ٥٤٥هـ(٦)، وابن أبى الإصبع ت ٦٥٤هـ (٧)، وأحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى ٧٣٧هـ (٨)، ويحيى بن حمزة العلوى ت ٧٤٩هـ(٩)، وابن نباتة المصرى ت ٧٦٨هـ(١٠) عن نظرة النقاد السابقين فى وظيفة الخطابة، ومن خلال هذه النظرة أيضاً ينطلق القلقشندى ت ٨٢١هـ فى تقريره لوظيفة الخطابة، فالخطب عنده " كلام مبنى على حمد الله تعالى وتحميده

---

(١) البرهان فى وجوه البيان: ٢٤٦.

(٢) كتاب الصناعتين: ١٤٢ . وانظر المصدر نفسه: ١٩٩/١٩٨ . وراجع مواد البيان لعلى بن خلف: ٣٤.

(٣) انظر إعجاز القرآن: ١٣٦.

(٤) انظر أمالى المرتضى " غرر الفوائد ودرر القلائد": تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الكتاب العربى بيروت ط٢. ١٩٦٧: ١٥٣/١.

(٥) انظر زهر الآداب: ١٠٩/١٠٥/٤٨/١، ٨٨٤/٢.

(٦) انظر إحكام صنعة الكلام: ١٦٧/٩٨/٦٧.

(٧) انظر تحرير التحبير: ٤٢٤/٤٢٣.

(٨) انظر جوهر الكنز: ٤٣١/٤٣٠.

(٩) انظر الطراز: ١٧٠/١٦٨/١٦٦/١٦١/١١٩/١، ٢١٥/١٦٦/١٦٥/٣

(١٠) انظر سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت: ١٩٨٦: ١٤٧

وتقديسه والثناء عليه، والصلاة على رسوله صلى الله عليه وسلم، والتذكير والترغيب فى الآخرة، والتزهيد فى الدنيا، والحض على طلب الثواب، والأمر بالإصلاح، والصلاح، والحث على التعاضد والتعاطف، ورفض التباغض والتقاطع، وطاعة الأئمة، وصلة الرحم، ورعاية الذمم، وغير ذلك مما يجرى هذا المجرى مما هو مستحسن شرعاً وعقلاً"[1].

## ب- وظيفة الكتابة:-

وإذا كانت هذه هى نظرة النقاد والبلاغيين إلى وظيفة الخطابة، فإن نظرتهم إلى مهمة الكتابة لا تختلف كثيراً، فلقد أسندوا إليها أيضاً مهمة القيام بمواجهة مشكلات الواقع الاجتماعى، ولكن مما ميزوا به الكتابة عن الخطابة أنهم أسندوا إليها بالإضافة إلى المهمة السابقة - مهمة التعبير الوجدانى عن الحياة الشخصية لمبدعها، ويتجلى ذلك فيما أطلقوا عليه اسم " الإخوانيات"، كما فسحوا - بحكم التطور الزمنى - الطريق أمامها للتعبير عن الأغراض الخاصة بالشعر.

ولنتبين الجوانب المختلفة لوظيفة الكتابة، فإننا نرصد تطور نظرة النقاد والبلاغيين إليها.

فالجاحظ يشيد بدور الكتابة فى خدمة المجتمع بإسهامها فى التعبير عن جوانبه الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية، فهى تستخدم فى عقد العهود سواء على مستوي الأفراد أو المجتمعات [2]. كما تستخدم فى تقييد المآثر[3]، وفى نشر الدعوة الدينية [4]، وفى تقويم الناس وإرشادهم إلى ما ينفعهم وما يضرهم[5]، كما تستخدم

---

(١) صبح الأعشى: ٦٠/١. ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا النص يوجد فى مواد البيان بصورة أخرى مختلفة فى ترتيب الجمل. انظر مواد البيان: ٣٥.

(٢) الحيوان: ٦٩/١.

(٣) انظر الحيوان: ٧٥/١.

(٤) انظر الحيوان: ٩٨/١

(٥) انظر المصدر نفسه: ١/ ٨٤.

لغاية تعليمية وتأديبية[1]، ولقد جمع الجاحظ هذه الغايات فى التعريف بكتابه: الحيوان، فقال: " وهذا كتاب موعظة وتعريف وتفقه وتنبيه"[2].

ويبدو تشديد الجاحظ على ضرورة إسهام الكتابة بدور فعال فى المجتمع من خلال انتقاده لكتب الزنادقة، إذ رأى أن هذه الكتب تخلو من أية فائدة تسهم فى بناء مجتمع صالح، أو تسهم فى تثقيف الأفراد وإرشادهم، أو العناية بشئون مصالحهم، ولا تهتم إلا بنشر التعاليم الفاسدة لديانتهم. يقول: " ولو كانت كتب الزنادقة كتب حكم، وكتب فلسفة، وكتب مقاييس وسنن وتبين وتبيين، أو لو كانت كتبهم كتبا تعرّف الناس أبواب الصناعات، أو سبل التكسب والتجارات، أو كتب ارتفاقات ورياضيات، أو بعض ما يتعاطاه الناس من الفطن والآداب .. لكانوا ممن قد يجوز أن يظن بهم تعظيم البيان، والرغبة فى التبيين، لكنهم ذهبوا فيها مذهب الديانة، وعلى طريق تعظيم الملة"[3].

ويؤكد مرة أخرى أن فقدان الزنادقة للغاية الصحيحة وقصر اهتمامهم على ترويج ديانتهم الفاسدة فى صورة مغلطة تنافى الحق، هو الذى أدى إلى خلو كتبهم من الحكم والمعرفة والموعظة الحسنة، وكل ما يفيد فى صلاح أمر الدين والدنيا، يقول: "والذى يدلنا على ما قلنا أنه ليس فى كتبهم مثل سائر، ولا خبر طريف، ولا صنعة أدب، ولا حكمة غريبة، ولا فلسفة، ولا مسألة كلامية، ولا تعريف صناعة، ولا استخراج آلة، ولا تعليم فلاحة، ولا تدبير حرب، ولا مقارعة عن دين، ولا مناضلة عن نحلة، وجل ما فيها ذكر النور والظلمة، وتناكح الشياطين، وتسافد العفاريت، وذكر الصنديد، والتهويل بعمود السبح، والإخبار عن شلقون، وعن الهامة والهمامة، وكله هذر وعى وخرافة، وسخرية وتكذب، لا ترى فيه موعظة حسنة، ولا حديثاً مونقا، ولا تدبير معاش، ولا

---

(١) انظر المصدر نفسه: ١/٨٠، والبيان والتبيين: ١/٨٦، ورسالة فى المودة والخلطة ضمن رسائل الجاحظ. ٤/٢٠٤، تحقيق عبد السلام هارون. المجمع العربى الإسلامى بيروت ط ٣. ١٩٦٩.

(٢) الحيوان: ١/٣٧.

(٣) المصدر نفسه: ١/٥٦.

سياسة عامة، ولا ترتيب خاصة، فأى كتاب أجهل، وأى تدبير أفسد من كتاب يوجب على الناس الإطاعة، والبخوع بالديانة، لا على جهة الاستبصار والمحبة، وليس فيه صلاح معاش، ولا تصحيح دين، والناس لا يحبون إلا دنيا أو دينا، فأما الدنيا فإقامة سوقها، وإحضار نفعها، وأما الدين فأقل ما يُطمع فى استجابة العامة واستمالة الخاصة، أن يصور فى صورة مغلطة، ويموه تمويه الدينار البهرج " (١).

وإذا كانت الكتابة - كالخطابة - قادرة على تحمل عبء الإسهام فى النهوض بالواقع الاجتماعى - دينيا واجتماعياً وسياسياً وثقافياً، فإنه يضاف إلى ذلك قدرتها على التعبير عن الوجدان الشخصى لمبدعها، وعن العلاقات الاجتماعية التى تدور فى حيز الأشخاص لا المجتمعات، وهو ما أُطلق عليه اسم الكتابة الإخوانية، ويقرر الجاحظ هذه المهمة فيقول: " وقد يريد بعض الجلة الكبار وبعض الأدباء والحكماء أن يدعو بعض من يجرى مجراه فى سلطان أو أدب، إلى مأدبة أو ندام، أو خروج إلى متنزه، أو بعض ما يشبه ذلك ، فلو شاء أن يبلغه الرسول إرادته ومعناه لأصاب مَنْ يحسن الأداء ، ويصدق فى الإبلاغ، فيرى أن الكِتاب فى ذلك أسرى وأنبه وأبلغ" (٢).

ويذكر ابن قتيبة أن الكتابة تسهم فى خدمة الدين بالدعاء إلى الطاعة والتحذير من المعصية، كما تسهم فى خدمة السلطان والدعوة إلى الإصلاح (٣).

وينقل لنا محمد بن جرير الطبرى ت ٣١٠هـ فى تاريخه وصية طاهر بن الحسين لابنه عبد الله عندما تولى عبد الله ديار ربيعة (٤)، ثم يذكر أن الناس قد تنازعوا هذه الوصية، وتدارسوها حتى شاع أمرها، وبلغ ذلك المأمون فدعا بها وقرئت عليه فقال: " ما بقّى أبو الطيب شيئا من أمر الدين والدنيا والتدبير والرأي والسياسة، وإصلاح الملك

---

(١) الحيوان: ١/٥٧ - ٥٨.

(٢) المصدر نفسه: ١/٩٧ - ٩٨.

(٣) انظر أدب الكاتب: ١٦.

(٤) انظر تاريخ الطبرى: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/ ٢. دار المعارف بمصر ١٩٧٦: ٨/٥٨٢ - ٥٩١.

والرعية وحفظ البيضة، وطاعة الخلفاء، وتقويم الخلافة إلا وقد أحكمه وأوصى به وتقدم"[1]، وأمر أن يكتب بذلك إلى جميع العمال فى نواحى الأعمال.

ولا شك أن تعليق المأمون على وصية طاهر بن الحسين، وأمره باتخاذها دستورا للعمل يشى بوعيه بوظيفة الكتابة وقدرتها على القيام بالمهمام الدينية والاجتماعية والسياسية.

ويرى عبد الرحمن بن عيسى الهمذانى ت ٣٢٠ هـ، أن الكتابة تقوم إلى جانب التعبير عن المهام الاجتماعية والسياسة - بالتعبير عن الموضوعات الشخصية والإخوانية، فالكتب عنده تكتب فى تهنئة، أو تعزية، أو فتح، أو وعد، أو وعيد، أو احتجاج، أو جدل، أو شكر، أو استبطاء، أو اعتذار، أو عهد من عهود الولاة والحكام، أو تشبيب بحاجة أو مطلب أو موافقة، أو صدر دستور، أو إحكام حساب، أو كتاب ضمان إلى غير ذلك من الأغراض [2]، وهذا يدل على اتساع مجال التعبير فى الكتابة، وقدرتها على تلبية الحاجات المتعددة سواء على المستوي الشخصي أو على المستوى الاجتماعى.

أما ابن وهب فإنه يرى - متابعا للجاحظ - أن مهمة الترسل هى نفسها مهمة الخطابة، ويضاف إليها التعبير عن الموضوعات الإخوانية، يقول: " والترسل فى أنواع من هذا ( يقصد ما تقوم به الخطابة)، وفى الاحتجاج على من زاغ من أهل الأطراف، وذكر الفتوح، وفى الاعتذارات والمعاتبات، وغير ذلك مما يجرى فى الرسائل والمكاتبات"[3].

ونلاحظ هنا أنه يضيف إلى الجانب الدينى مواجهة ما يستجد على الساحة الدينية من ظهور الملل والنحل التى يرتد أصحابها عن الإسلام، مما يعنى أن الكتابة

---

(١) المصدر نفسه: ٨/ ٥٩١.

(٢) انظر الألفاظ الكتابية: ٧.

(٣) البرهان فى وجوه البيان: ١٥٠.

قادرة على مواكبة تطور الأفكار والمعتقدات وتقويمها بما يظهر الصالح والفاسد منها.

ويركز أبو إسحاق الصابى ت ٣٨٤هـ فى حديثه عن وظيفة الترسل على المهام الدينية والاجتماعية والسياسية والإخوانية التى تدور على جلائل الخطوب، ومعاظم الشئون، ويرى أن ذلك سبب ارتفاع طبقة الكتاب على طبقة الشعراء؛ لأن الشعراء قد تخلوا - فى نظره - عن الغايات الجليلة، يقول: "أما ارتفاع طبقتهم (يقصد المترسلين) على تلك الطبقة (يقصد الشعراء)، فإن المترسلين إنما يترسلون فى جباية خراج، أو سد ثغر، أو عمارة بلاد، أو إصلاح فساد، أو تحريض على جهاد، أو احتجاج على فئة، أو مجادلة لملة، أو دعاء إلى ألفة، أو نهى عن فرقة، أو تهنئة بعطية، أو تعزية عن رزية، أو ماشاكل ذلك من جلائل الخطوب، ومعاظم الشئون التى يحتاجون فيها إلى أن يكونوا نوى أدوات كثيرة ومعرفة مفننة، وقد وسمتهم الكتابة بشرفها، وبوأتهم منزلة رياستها، وأخطارهم عالية بحسب ما يفيضون فيه، ويذهبون إليه، والشعراء إنما أغراضهم التى يرمون نحوها وغاياتهم التى يجرون إليها، وصف الديار والآثار، والحنين إلى الأهواء والأوطار، والتشبيب بالنساء، والطلب والاجتداء، والمديح والهجاء. فليس يجرون مع أولئك فى مضمار، ولا يقاربونهم فى الأقدار" (١).

ويلاحظ فى هذا النص أن الصابى قد خص النثر بموضوعات معينة، وخص الشعر بموضوعات أخرى مما يجعلنا نتساءل: هل يعنى هذا أن النثر غير قادر على تناول الموضوعات الشعرية، وأن الشعر غير قادر على تناول الموضوعات النثرية؟.

إن المتتبع لتطور النثر الفنى يرى بوضوح أن النثر قد نازع الشعر موضوعاته منذ القرن الثانى الهجرى (٢)، فقد أخذ الكُتاب يكتبون فى بعض موضوعات الشعر

---

(١) المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى: ٤٨٤. وقد نقل هذا الرأى المرزوقى فى مقدمة شرح ديوان الحماسة: ١/٢٠، والثعالبى فى نثر النظم وحل العقد، دار البيان بغداد: ١٩٧٢: ٣.

(٢) راجع عن المؤثرات التى أسهمت فى تطور النثر الفنى فى القرن الثانى: تطور النثر العربى حتى القرن الثانى. رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب - بالأسكندرية، إعداد. عقلة سليمان العقيل ص ٣١٦ - ٣٤٧. وراجع أيضا ص ٣٦٩، ٤٠٧ حيث يشير إلى إتساع موضوعات النثر الفنى وتعددها فى القرن الثاني. ومما تجدر الإشارة إليه أن على بن خلف ينكر أن الترسل يشارك الشعر فى جميع وجوهه من مدح وهجاء وسلوى واجتداء وشكر وثناء وعزاء ويأخذ منها بالحظ الأوفى. انظر مواد البيان: ٣٤

كالوصف[١]، والمدح[٢]، والهجاء [٣]، بأسلوب فنى راق وتناول موضوعى عميق، ساعد عليه طواعية التعبير فى النثر، إذا قورن بالشعر الذى يتقيد بالوزن والقافية [٤]. ثم تعمق هذا الاتجاه بمجيء القرن الثالث الهجرى، ومما يدل على ذلك ما رواه المسعودى عن أبى العباس المكى نديم محمد بن عبد الله بن طاهر، أنه كان ينادمه ذات ليلة فى سنة ٢٥٠ هـ فسأله أن يصف له الطعام والشراب والطِّيب والنساء والخيل، فقال له: "أيكون ذلك منثوراً أو منظوماً؟ قال: لا بل منثوراً" [٥]، ولقد أُثر عن هذا القرن عدد من الرسائل فى الوصف [٦]، والمدح [٧]والهجاء [٨].

وبناء على هذا فإنه يمكن القول إنه ليست هناك موضوعات شعرية لا يمكن

---

(١) راجع أمثلة للوصف فى النثر الفنى فى القرن الثانى. العقد الفريد: ١٨١/٢، وصبح الأعشى: ١٩٥/١.

(٢) راجع أمثلة للمدح فى النثر الفنى فى القرن الثانى: اختيار المنظوم والمنثور لابن طيفور: ١٩٢/١٢ مخطوطه بدار الكتب المصرية رقم (٥٨١) أدب.

(٣) انظر أمثلة للهجاء فى النثر الفنى فى القرن الثانى. تاريخ الطبرى ٩: ٢٩٧، والعقد الفريد: ١٩٦/٢.

(٤) انظر من حديث الشعر والنثر: د. طه حسين (ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفاته) المجلد الخامس: ٦٠٨، نشر دار الكتاب اللبنانى، بيروت ط١، ١٩٧٣. وانظر أيضا الفنون والإنسان لإروين إدمان، ترجمة مصطفى حبيب، نشر مكتبة مصر بالفجالة ب.ت: ٨٣/٦١/٦٠.

(٥) مروج الذهب: ١٥٥/٤، وانظر أيضا من حديث الشعر والنثر: د. طه حسين: ٦١٥/٦٠٨/٦٠٧. والنثر الفنى فى القرن الرابع د. زكى مبارك: جـ٢٦/١/ ١٢٩/٢٧.

(٦) انظر العقد الفريد: ١٨١/٢، أدب الكتاب للصولى: ٧١/٦٩، زهر الآداب، ١٨٢/١٤٢/١/ ٤٣٠، ٦١٩/٦١٦/٢، ومعجم البلدان لياقوت الحموى، دار صادر ببيروت ١٩٧٧: ٢٩٩/٢، ١٨/٥.

(٧) انظر كتاب بغداد لابن طيفور، نشر السيد عزت العطار الحسينى ١٩٤٩: ٦ / ١٥١، واختيار المنظوم والمنثور: ١٦٦/١٢.

(٨) انظر العقد الفريد، ١٩٦/٢، وزهر الآداب: ٤٣٧/١، ٤٣٨، ومما تجدر الإشارة إليه أن الهجاء قد تحول على يد الجاحظ فى رسالته " التربيع والتدوير" (انظر جزءاً منها فى رسائل الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون: ٥٥/٣ - ١٠٧) إلى نوع من التهكم والسخرية مما جعل الدكتور طه حسين يشيد ببراعته وتفوقه على كل الشعراء الهجّائين (انظر من حديث الشعر والنثر: ٦٠٨) ومما جعل الدكتور شوقى ضيف يصفه بأنه إمام الهجائين فى العصر العباسى (انظر الفن ومذاهبه فى النثر العربى: ١٨٨).

التعبير عنها نثراً، كما إنه ليست هناك موضوعات نثرية لا يمكن التعبير عنها شعراً، ومن هنا فقد انتقد ابن الأثير موقف الصابى من توزيع الموضوعات بين الشعر والنثر[1]، معلنا أنه ليست هناك موضوعات معينة يختص بها الشعر أو النثر، فهما – فى رأيه – يقفان على قدم المساواة فى القدرة التعبيرية عن شتى الموضوعات، يقول: "فإن هذا (يقصد ما ذهب إليه الصابى) تحكم محض لا يستند إلى شبهة فضلا عن بيّنة، وأى فرق بين الشاعر والكاتب فى هذا المقام، فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب فى الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب والإخوان، ويحن إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت الكتب الإخوانية بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر، وكما يكتب الكاتب فى إصلاح فساد، أو سداد ثغر، أو دعاء إلى ألفة، أو نهى عن فرقة، أو تهنئة، أو تعزية، فكذلك الشاعر" [2].

وليدلل على صدق ما يذهب إليه فإنه يذكر قصائد لأبى تمام والبحترى والمتنبى تدور حول ما خصه الصابى بالأغراض النثرية [3]، ثم يعود ليؤكد كثرة تناول الشعراء لهذه الأغراض، مما يعنى أن الحرية متاحة أمام الشعراء والكتاب جميعا لتناول أى موضوع دون أن يكون هناك حائل يفصل بين موضوعات الشعر وموضوعات النثر، يقول: " ولو أخذت فى تعداد قصائد الشعر فى الأغراض التى أشار إليها، وخص بها الكُتّاب لأطلت، وذكرت الكثير الذى يحتاج إلى أوراق كثيرة، وكل هذه الفروق التى نص عليها وعددها فليست بشىء، ولا فرق بين الكتابة والشعر فيها" [4].

---

(١) هناك أصداء لهذا الموقف عند كل من أبى هلال العسكرى، انظر كتاب الصناعتين: ١٤٥، وعند عبد الكريم النهشلى. انظر اختيار الممتع: ١/٨٥، وعند ابن رشيق، انظر العمدة: ١/٢٢/٢٥، وعند ابن سنان، انظر: سر الفصاحة: ٢٨٠، وعند أحمد بن إسماعيل الحلبى. انظر جوهر الكنز: ٤٣٠، وعند ابن خلدون. انظر المقدمة ٥٦٧/٥٦٨.

(٢) المثل السائر: ٤/٩.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٤/٩ – ١٠.

(٤) المصدر نفسه: ٤/١٠.

إن موقف ابن الأثير من الموضوعات الشعرية والنثرية يشير إلى عدة أشياء:

**أولها**: إن ابن الأثير كان أكثر حساسية وإيماناً بالتطور الذى حققه النثر الفنى فى مجال تناوله للموضوعات الشعرية.

**ثانياً**: إن ابن الأثير – وإن كان يؤمن بأن للكاتب دوراً اجتماعياً وسياسياً يفرض عليه المشاركة الفعالة فى مشكلات واقعه الاجتماعى(١) – فإنه لا يرى ذلك عائقا يحول دون التعبير عن عواطفه ووجدانه، كما يرى أنه إذا كان الكاتب قادراً على تناول مشكلات واقعه الاجتماعى بالنثر، فإنه قادر على التعبير عن عواطفه ووجدانه بالنثر أيضاً، وبهذا يكون أكثر وعياً بتعدد مجالات الإبداع الفنى.

**ثالثاً**: إن ابن الأثير عندما يرصد تناول الشعراء للأغراض النثرية، فإنما يؤكد أنهم لم يتخلوا عن الإسهام فى الحياة الاجتماعية والسياسية، وأنهم لم يكونوا منعزلين بأية حال عن نبض واقعهم الاجتماعى، كما يؤكد من جهة أخرى توحد غاية الأدب شعراً ونثراً. ومن هنا فليست الموضوعات ذات الطبيعة الذاتية مقصورة على الشعر وحده. كما أن الموضوعات ذات الطبيعة الغيرية ليست مقصورة على النثر وحده.

وبرغم ما تمثله نظرة ابن الأثير من إيمان بالتطور، ونفاذ إلى ما يجب أن تكون عليه غاية الأدب، فإن ابن أبى الحديد ت ٦٥٦هـ يأبى إلا أن يطمس هذا التطور، وأن يفصل بين الموضوعات الشعرية والنثرية، فهو يقول مساندا لوجهة نظر الصابى،

---

(١) يذكر ابن الأثير أن الكاتب " أحد دعامتى الدولة، فإن كل دولة لا تقوم إلا على دعامتين من السيف والقلم، وربما لا يفتقر الملك فى ملكه إلى السيف إلا مرة أو مرتين، أما القلم فإنه يفتقر إليه على الأيام، وكثيراً ما يستغنى عن السيف، وإذا سئل عن الملوك الذين غبرت أيامهم، لا يوجد منهم من حسن اسمه من بعده إلا من حظى بكاتب خطب عنه، وفخّم أمر دولته، وجعل ذكرها خالدا يتناقله الناس، رغبة فى فصل خطابه، واستحسانا لبداعة كلامه، فيكون خلود ذكرها فى خفارة ما دوّنه قلمه، ورقمته أساطيره، وليس الكاتب بكاتب حتى يضطر عدو الدولة أن يروى أخبار مناقبها فى حفله، ويصبح ولسانه حامد لمساعيه، وبقلبه ما به من علة". المثل السائر: ٤/٥ – ٦.

ومنتقداً لما ذهب إليه ابن الأثير:

**أولاً:** إن الشعر بنى على الاجتداء والطلب، وإن الكتابة لم تبن على هذا، ولا عرفت به، ويضرب لذلك أمثلة من حياة الشعراء ومن بينهم من كانوا من ذوى الملك والإمارة (١).

**ثانياً:** إن المراد من الكتابة ومقصدها الذى وضعت لأجله هو ما ذكره أبو إسحاق، فى حين أن الشعر لم يوضع لذلك، ويرى أنه لم ير ولم يسمع عن ملك كتب إلى ملك آخر فى إصلاح فساد أو استمداد على عدو أو إعلام بفتح - قصيدة شعر، وإنما كتب الرسائل، وأن ما ذكره ابن الأثير من قصائد تدور حول هذه الأغراض - وإن سلم بوجودها - لا يمثل الغرض الأصلى الذى وضع الشعر من أجله (٢).

**ثالثاً:** إن ما ذكره ابن الأثير من أنه قد يكتب كاتب الإخوانيات، ويذكر فيها الحنين والشوق، وأن ذلك يعد فى المنثور كالنسيب فى المنظوم - يُرَد عليه بأن يقال له: "إن القصائد التى وضعت للمدح يستحب أن يكون أولها نسيبا وغزلا، وهل (٣) وجدنا كتابا فى فتح أو استنجاد أو تعريض، أو تخذيل، فى صدره رسالة إخوانية تتضمن الحنين والبكاء وذكر الآثار والديار" (٤).

ولنا ملاحظات على وجهة نظر ابن أبى الحديد:

**أولاً:** إن ابن أبى الحديد - مع تسليمه بإمكانية تعبير الشعر عن بعض الأغراض النثرية - يرى أن ذلك ليس غرضاً أصيلاً فى الشعر، ومن ثم فإنه يعتمد على ما

---

(١) انظر الفلك الدائر على المثل السائر مع القسم الرابع من كتاب المثل السائر: تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة. دار نهضة مصر: ٣٠٨/٤.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٣٠٨/٤.

(٣) وردت فى الفلك الدائر كلمة أخرى هى "وهكذا" ولا يستقيم المعنى بها.

(٤) المصدر نفسه: ٣٠٩/٤

أطلق عليه " الغرض الأصلى" للشعر والنثر فى وضع الحدود والفواصل بين دائرة الموضوعات الشعرية، ودائرة الموضوعات النثرية، بحيث ينفى عن كل دائرة ما ليس أصيلا فيها، ولا شك أن هذه النظرة تمثل حجراً على حرية الإبداع، وتحديداً لمسارات القول، وتفتيتا لتوحيد غاية الأدب، وما يمكن أن ينتج عنها من إثراء الإنتاج الشعرى أو النثرى للجانب الذاتى أو الاجتماعى.

**ثانياً**: إن قصر مهمة الشعر على الطلب والاجتداء هو فى الواقع قصور فى النظر إلى تعدد إمكانات الشعر فى التعبير عن العواطف والواجدانات المختلفة، كما إنه فى الوقت نفسه سلب للدور الإيجابى الذى يمكن أن يشارك به الشعر فى الحياة الاجتماعية.

**ثالثاً**: إن عدم وجود الموضوعات الإخوانية التى تتضمن الحنين والبكاء وذكر الآثار والديار فى صدر كتب الفتح أو الاستنجاد أو التعريض أو التخذيل لا ينفى مقدرة النثر على التعبير عن العواطف والوجدانيات، كما أن ما ذهب إليه ابن أبى الحديد يعد فهما سقيما لوجهة نظر ابن الأثير، وهو يهدف من وراء ذلك إلى تعضيد موقفه فى قصر مهمة النثر على المهام الاجتماعية والسياسية دون التعبير عن الموضوعات الوجدانية، فابن الأثير لم يقل بأن الموضوعات الإخوانية تأتى كمقدمة للكتب كما هو الشأن فى مجىء النسيب فى مقدمة القصائد، وإنما أراد أن الكتب الإخوانيات بما تتضمن من التعبير عن الانفعالات الذاتية المختلفة تعد كالغزل والنسيب فى الشعر لتعبير الشاعر فيهما عن مشاعره وانفعالاته الذاتية.

ومما تقدم يمكن القول إنه بمقارنة وجهة نظر ابن أبى الحديد بوجهة نظر ابن الأثير – يتضح جمود نظرة ابن أبى الحديد وقصورها [1] فى مقابل تحرر نظرة ابن

---

(١) يلاحظ على كتاب الفلك الدائر أن ابن أبى الحديد يكثر من اعتراضاته على ابن الأثير، سواء أكان الأخير على حق أم باطل، ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه أراد أن يحط من قدر ابن الأثير وأن يثبت أن له أندادا لا يقلون عنه علما ولا أدباء، كما يلاحظ على كثير من ملاحظاته التسرع وعدم التريث، ويرجع ذلك إلى الزمن القياسى – خمسة عشر يوماً – الذى ألف فيه الكتاب. انظر الفلك الدائر: ٤/٣٢، ٣٤.

الأثير ورحابتها.

وإذا تابعنا النظر فى وظيفة الكتابة بعد هذه الوقفة التي عرضنا فيها لوجهة نظر أبى إسحاق الصابى، ومؤيديه ومعارضيه، فإننا نجد أن موقف أبى هلال العسكرى يتشابه مع موقف الصابى، فهو يخص الكتابة بمهمة المشاركة فى الحياة السياسية في المقام الأول، يقول: "وأما الكتابة فعليها مدار السلطان" (١)، أما التعبير عن الوجدان الذاتى، فإنه يرى أن الشعر وحده هو الذى يختص به دون النثر، يقول: "ومن صفات الشعر الذى يختص بها دون غيره، أن الإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة فى ذلك، أو عمل خطبة فيه، جاء فى غاية القباحة، وإن عمل فى ذلك أبياتاً من الشعر، احتمل. ومن ذلك أن صاحب الرياسة والأبهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده، وحنينه إليه وشهرته فى حبه، وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك، وتنقص به فيه، ولو قال فى ذلك شعراً لكان حسناً" (٢).

ويشى هذا النص بأن قصور النثر (خطابة وكتابة) عن التعبير عن الوجدانيات يعد عند العسكرى انعكاساً طبيعياً لارتباطه بالسلطان، وذوى الجاه والرياسة، وما يحاط بهم من مواضعات اجتماعية، كما يعد أيضاً انعكاساً للعرف الاجتماعى الذى يرفض مدح النفس فى الخطب والرسائل، ومن ثم فإن منع النثر من التعبير عن الموضوعات الوجدانية لا يعد قصوراً فى الإمكانات الفنية له، مما يمكن القول معه بأن النثر إذا تحرر من قيد ذوى الرياسة والأبهة الذين يقبح بمثلهم المدح أو التغزل نثراً، وإذا تحرر من قيد العرف والتقاليد الاجتماعية، فإنه يستطيع التعبير عن مختلف المشاعر والعواطف.

ويبدو أن مشاركة الكتابة فى الحياة السياسية والاجتماعية والدينية، ودورانها فى فلك السلطة، واعتبارها المتحدث الرسمى بلسان الدولة، والمتصدى لمواجهة جلائل الأمور، وعظائم الخطوب - كان السمة المسيطرة على وظيفتها عند كثير من النقاد

(١) كتاب الصناعتين: ١٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٥.

والبلاغيين، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من النقاد، فإننا نجد إشارات مماثلة عند الباقلاني [(1)]، والسرقسطي ت ٥٣٨هـ [(2)]، وابن الصيرفي ت حوالي ٥٤٢هـ [(3)]، والصفدي ت ٧٦٤هـ [(4)]، وابن نباتة المصري ت ٧٦٨هـ [(5)]، وابن خلدون ت ٨٠٨هـ [(6)].

أما الحصري القيرواني ت ٤١٣هـ أو ٤٥٣هـ فإنه يعرض لضروب مختلفة من ألوان الكتابة تشي بأنه يرى أن النثر - إلى جانب اضطلاعه بالمهام الاجتماعية والسياسية والدينية [(7)] - قادر على التعبير عن الموضوعات الإخوانية والوجدانية [(8)]. ويتفق معه وجهة نظر القلقشندي ت ٨٢١هـ، فالترسل عنده " مبني على مصالح الأمة وقوام الرعية، لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وسراة الناس في مهمات الدين، وصلاح الحال، وبيعات الخلفاء وعهودهم، وما يصدر عنهم من عهود الملوك، وما يلتحق بذلك من ولايات أرباب السيوف والأقلام الذين هم أركان الدولة وقواعدها، إلى غير ذلك من المصالح التي لا تكاد تدخل تحت الإحصاء ولا يأخذها الحصر" [(9)]، وإلى جانب

---

(1) انظر إعجاز القرآن: ١٣٦.

(2) انظر المقامات اللزومية: ٥٥١/٥٥٢-٥٥٥. وبالرغم من إشارة السرقسطي إلى أن النثر أيسر مطلبا ،وأدر حلبا، وأطوع عنانا، وأنه قادر على التعبير عن العلوم والأخبار، إلا أن وظيفته عنده قد تركزت في الجوانب الاجتماعية والسياسية والدينية، متجاهلا إمكانية إسهامه في التعبير عن الجوانب الوجدانية.

(3) انظر قانون ديوان الرسائل: ١٠٠/١٠١/ ١١٨/ ١١٩ / ١٢٧.

(4) انظر تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون: ٢٨١.

(5) انظر سرح العيون: ٢٤٢/ ٢٤٧.

(6) انظر مقدمه ابن خلدون: ٥٦٨.

(7) انظر زهر الآداب: ١/١٤٢/ ١٧٥/ ٥٧٧/ ٥٨٨، ٢/٦١٥/ ٦١٨/ ١٠٣٩/ ١٠٧٦.

(8) انظر زهر الآداب: ١/١٨٢/ ١٨٣/ ١٩١/ ١٩٣/ ٢١٥/ ٢٩١/ ٣١٥/ ٣٣٣/ ٣٤٤/ ٣٨٢/ ٣٨٧/ ٤٢٩/ ٤٣٧/ ٤٥١/ ٤٥٣/ ٤٦٢/ ٥٠٢/ ٥٣٨/ ٥٦٨، ٢/ ٦٧٧/ ٦٨٩/ ٧١٥/ ٧٢٣ - ٧٢٥/ ٧٢٩ - ٧٣١/ ٧٧٠/ ٧٩٩/ ٨١٩/ ٨٢٨/ ٨٣٣/ ٨٥٩/ ٨٧١/ ٨٨٧/ ٩٦٢/ ٩٨٦/ ١٠٠٥/ ١٠٣٨/ ١٠٤٩/ ١٠٥٧/ ١٠٦٩.

(9) صبح الأعشى: ١/ ٦٠.

هذا النوع من الترسل توجد المكاتبات الإخوانية التى " لها موقع خطير حيث تشترك الكافة فى الحاجة إليها...... والكاتب إذا كان ماهراً أغرب معانيها، ولطّف مبانيها، وتسهّل له فيها مالا يكاد أن يتسهّل فى الكتب التي لها أمثلة ورسوم لا تتغير ولا تتجاوز" (1).

وعلى الرغم من أن القلقشندى قد نقل هذا النص عن صاحب كتاب " مواد البيان"(2)، إلا أن وجوده فى كتابه يعد دليلاً على موافقته لما جاء به. وإشارة إلى إيمانه بقدرة النثر على الإسهام فى تناول الموضوعات الوجدانية، واعتبار هذه الموضوعات هى المحك الحقيقى لإبداع الكاتب وإبراز مهارته، وفى هذا ما يؤكد رحابة نظرة القلقشندى - وقبله على بن خلف صاحب مواد البيان - إلى تعدد وظائف الكتابة.

ويذكر القلقشندى - متابعاً لصاحب مواد البيان - سبعة عشر نوعا من المكاتبات الإخوانية (3)، هى: التهانى (4)، والتعازى (5)، والتهادى والملاطفة (6)، والشفاعات والعنايات (7)، والتشوق (8)، والاستزارة (9)، واختطاب المودة وافتتاح

(1) المصدر نفسه: ٥/٩.

(2) هذا النص غير موجود فى مخطوطة " مواد البيان" التى نشرها فؤاد سزكين عن نسخة مصورة من مخطوطة مكتبه فاتح باستنبول رقم ٤١٢٨. منشورات - معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت - ألمانيا الإتحادية، وذلك لأن المخطوطة غير كاملة. إذ ينقصها بقية الباب الثامن والبابان التاسع والعاشر. إذ ينص على بن خلف فى مقدمة كتابه أنه يقع فى عشرة أبواب " انظر المخطوطة ص ٥ - ٧، ويتناول الباب الثامن رسوم المكاتبات، وقد قسمه ص ٣٥٥ قسمين تحدث فى أولهما عن السلطانيات، أما القسم الثانى فلم يصلنا. أما الباب التاسع فيتناول كما جاء فى المقدمة آداب الصناعة، ويتناول الباب العاشر آداب السياسة، وهذان البابان كما ذكرت غير موجودين فى المخطوطة التى أشرت إليها.

(3) هذه الأنواع غير موجودة بالمخطوطة

(4) صبح الأعشى: ٥/٩

(5) نفسه: ٩/ ٨٠.

(6) نفسه: ٩/ ١٠٠

(7) نفسه: ٩/ ١٢٤

(8) نفسه: ٩/ ١٤٢

(9) نفسه: ٩/ ١٥٠

المكاتبة [١]، وخطبة النساء [٢]، والاسترضاء والاستعطاف والاعتذار [٣]، والشكوى [٤]، واستماحه الحوائج [٥]، والشكر [٦]، والعتاب [٧]، والعيادة والسؤال عن حال المريض [٨]، والذم [٩]، والأخبار [١٠]، والمداعبة [١١].

ويلاحظ على عرض القلقشندى لهذه الأنواع، أنه ينقل عن صاحب مواد البيان مضمون كل نوع، وتفريعاته المختلفة، والأجوبة التى تكون ردا عليها، وكيفية إبراز الكاتب مهارته في التعبير عنه، ثم يستشهد بأمثلة يختارها بنفسه - سواء أكانت من التي ذكرها صاحب مواد البيان أم غيره - لتكون نماذج يضعها الكاتب أمام عينيه للاسترشاد فقط دون الاحتذاء. فالكاتب عنده حرّ فى التصرف فى مكاتباته لأنها تعبر أولا عن ذاته، ثم إنها ثانية تبرز مهارته وقدرته على الإبداع [١٢].

ومن كل ما تقدم يمكن القول بأن كثيراً من النقاد قد خصّوا الكتابة بالقيام بالمهام الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية، ومع هذا فقد رأينا بعضهم من ذوى الحساسية الأدبية، والإيمان العميق بالتطور وبحرية الإبداع - ينادون بقدرة الكتابة على الإسهام فى التعبير عن الموضوعات الوجدانية التي يختص بها الشعر، وبإفساح الطريق أمام الشعر للمشاركة بدور إيجابى فى مشكلات الواقع الاجتماعى، وهم - بصنيعهم هذا - يهزون القاعدة الثابتة التى تحدد لكل من الشعر والنثر موضوعات معينة، ويقضون على ثنائية الموضوعات الشعرية والموضوعات النثرية، ولا شك أن هذه

---

(١) نفسه: ٩/ ١٥٥
(٢) نفسه: ٩/ ١٥٩
(٣) نفسه ٩/ ١٦٥
(٤) نفسه: ٩/ ١٧٣
(٥) نفسه: ٩/ ١٧٦
(٦) نفسه: ٩/ ١٨٣
(٧) نفسه: ٩/ ١٨٩
(٨) نفسه: ٩/ ٢٠٣
(٩) نفسه: ٩/ ٢١٧
(١٠) نفسه: ٩/ ٢١٩
(١١) نفسه: ٩/ ٢٢٥
(١٢) انظر صبح الأعشى: ٩/ ٥/ ٨٠/ ١٠٠/ ١٤٢/ ١٥٠/ ١٥٥/ ١٥٩/ ١٦٥/ ١٧٣/ ١٧٦/ ١٨٣/ ٢١٩/ ٢٢٥/ ٢٢٨.

النظرة تحقق تنوع مجالات الإبداع وتجددها، وتدفع الشعر والنثر إلى إثراء موضوعاتهما، ولقد عبر عن هذا بعض الباحثين المعاصرين فقال: " ويخيل إليّ أن الآفة العليا هي الاعتقاد العام بأن الشعر تعبير ذاتي، وأن النثر تعبير موضوعي، وكلمتا: " الذاتي" و "الموضوعي" ليس من اليسير تحديدهما، ولكنهما يستعملان في كتاباتنا دون حيطة أو احتراز، ومن الواجب مراجعة هذه القضية الخرقاء التي حرمت الشعر كثيراً مما جاوز الانفعالات والتأثرات البسيطة، ثم حرمت النثر مما جاوز التعلق بالمنظورات والمسموعات وما يطّرد من المعقولات" (١).

## جـ- وظيفة المقامات:-

لم تحظ المقامات بالعناية الكافية من نقاد النثر إذ قورنت بعنايتهم بالخطابة والكتابة، برغم ظهورها في أوج ازدهار الحركة النقدية في القرن الرابع الهجري، ويبدو أن توجه هذه الحركة إلى نقد الشعر في هذه الفترة كان وراء إغفالها لهذا النبت الجديد في بيئة النثر الفني، ولقد ذكرنا في الفصل السابق أنه برغم إشادة الثعالبي والحصري والكلاعي بهذا النوع من النثر إلا أنهم جميعاً لم يوجهوا عنايتهم إلى نقده والتأسيس له، ويبدو أنهم كانوا في دور الانبهار به، ولم ينتقلوا بعد إلى دور التقويم.

وإذا كنا في مجال البحث عن وظيفة المقامات، فإننا لن نعدم بعض الإشارات التي ذكرها الحريري أحد مبدعي هذا الفن، والشريشي شارح مقاماته.

وبداية نقرر أن نظرة الحريري ت ٥١٦ هـ والشريشي ت ٦١٩هـ إلى وظيفة المقامات لا تخرج عما ذكرناه آنفا من وظيفتي الخطابة والكتابة، فلقد كان للمقامات دور اجتماعي وأخلاقي وتعليمي مثلما كان لهما. يقول الحريري عن أسلوب مقاماته ومضمونها: " وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، ورويّة ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة، تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، وإلى ما وشّحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات،

---

(١) الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف: ٢٧٤.

ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبَّرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، لما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السَّروجي، وأسندت روايته إلى الحارث بن همام البصرى، وما قصدت بالإحماض فيه إلا تنشيط قارئيه، وتكثير سواد طالبيه" (١).

فتنوع الأسلوب بين الجد والهزل، والرقة والجزالة، والتصريح والكناية، وهذا الحشد لملح الأدب ومحاسن الآيات والأمثال والرسائل والخطب والمواعظ والنوادر والأحاجي والألغاز - يهدف إلى التعليم والتأديب، ولهذا فقد نوّع الحريرى أسلوب مقاماته ومضامينها حتى يجذب أكبر عدد ممكن من المتلقين، ومن هنا يفسر الشريشى معنى " الإحماض" الوارد فى النص السابق بأنه أراد به " تنقله فى المقامات من حكاية فائقة إلى قضية زائفة، ومن موعظة تبكى إلى ملهية تسلّى، وفى ذلك تنشيط وترغيب فى قراءتها، ونفى للملل والكسل عن قارئها" (٢).

ويصرح الحريري بأن الهدف من وراء مقاماته - وإن أخذت قالبا خياليا - هو الإفادة والتهذيب والتعليم فيقول: " ومن نقد الأشياء بعين العقول، وأنعم النظر فى مبانى الأصول، نظم هذه المقامات فى سلك الإفادات، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات أو أثَّم رواتها فى وقت من الأوقات، ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد العقود الدينيّات، فأى حرج على من أنشأ ملحاً للتنبيه لا للتمويه، ونحا بها منحى التهذيب، لا الأكاذيب، وهل هو فى ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم، أو هدَى إلى صراط مستقيم" (٣).

فالمقامات - وإن اتخذت شكل الأكاذيب أو التمويه - تهدف إلى تحقيق الإفادة، ومن ثم فإنه يجب على المتلقى أن يبحث عما وراء هذا الشكل من عبَر وإفادات، لأنها تشبه الكتب المؤلفة عن الحيوانات والجمادات. ويوضح الشريشى هذا، فيذكر أن ما

---

(١) شرح مقامات الحريرى: ١/٢٩، ٣١.

(٢) شرح مقامات الحريرى: ١/٣٢

(٣) المصدر نفسه: ١/٤١/ ٤٥/٤٦

يقصده الحريرى بالموضوعات عن العجماوات والجمادات هو "ما ألف من الكتب مما لا حقيقة له فى الظاهر، وقد ضُمّن الحكم الشافية فى الباطن، مثل كتاب كليلة ودمنة وغيره مما ألف على ألسنة مالا عقل له ولا روح" [1]، ثم ينكر أن المقامات تسلك نفس المسلك " وإن كان ظاهرها كذبا، فالقصد بها تمرين الطالب وتهذيبه وتذكية عقله، وأن يكتسب تجارب الدنيا من حكايات السَّروجي، فيكون متنبها لما يطرأ عليه من النوازل، فيؤمن على عقله الغفلة والخديعة، إلى ما يضاف إليه من تعليم صنعة الكتابة والشعر، فإنها أعون شىء عليها" [2].

فالشريشى يري أن المقامات يجب أن تُتناول كما تُتناول كتب الحكايات التي تُروى أحداثها على ألسنة الحيوانات والجمادات، فكما أن قارىء هذه الكتب يجب ألا يقف عند ظاهر المقول، فإن قارىء المقامات يجب أن يبحث ويفتش عن الهدف الذى ترمى إليه، وسيكتشف أنها ترمى إلى تعليم المتلقى وتهذيبه وتنمية وعيه وتذكية عقله، فمن خلال المواقف الاجتماعية التى يواجهها بطل المقامات يستطيع المتلقى أن يكتسب منها ما يعينه على مواجهة ما قد يعترضه من أمثالها، كما يستطيع أن يكون أكثر وعياً بعيوب مجتمعه وبسلوكيات الناس، ومن خلال ما يعرضه بطل المقامات من نماذج شعرية ونثرية، يستطيع المتلقى أن يتعلم صنعة الشعر والكتابة. ومن هنا يؤكد الحريرى أن الهدف من مقاماته هو " الإفادة والتعليم" [3].

---

(١) المصدر نفسه: ١/٤٤.

(٢) شرح مقامات الحريرى: ١/٤٤.

(٣) المصدر نفسه: ١/٤٦، ومما يجدر بالذكر أن الحريرى يصرح فى موضع آخر بأن من أهداف مقاماته العظة والأدب، يقول فى المقامة السابعة عشرة " هذه مائتا لفظة تحتوى على أدب وعظة"، انظر المصدر نفسه: ٢/٢٥١. ومما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور يوسف نور عوض يذكر أن وظيفة المقامات عند بديع الزمان الهمذانى تتمثل فى التعليم والوعظ والإرشاد الاجتماعى ورصد الظواهر الاجتماعية والنفسية فى المجتمع العباسى. انظر كتاب فن المقامات بين المشرق والمغرب. نشر دار القلم ببيروت: ١٩٧٩م صفحات : ٥٢/ ٦٢/ ٩٧/ ١٠٠/ ١٠٣/ ١٠٥/ ١٠٩/ ١٦٨/ ١٧٥/ ١٨٧/ ١٨٩/ ١٩٣/ ٢١٢/ ٢١٥/ ٢٢٠/ ٢٣٠/ ٢٣٣/ ٢٣٨/ ٢٤٠. وراجع كتاب المقامة د. شوقى ضيف. دار المعارف بمصر، سلسلة فنون الأدب العربى، ط ٥، ١٩٨٠م: ٥/ ٩/ ٢٨/ ٢٩/ ٣٠/ ٥٤.

ومما تقدم يمكن القول إن بناء المقامة على شكل متخيل لا يعني تخليها عن المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية والدينية والثقافية، فالخيال فيها مسخر لخدمة الواقع الاجتماعي بمشكلاته المتعددة، وبهذا تلتقي المقامات مع الخطابة والكتابة في الهدف والوظيفة.

وبناء على كل ما تقدم يمكن القول إن نظرة النقاد والبلاغيين إلى وظيفة النثر الفني قد تركزت على جانب الإسهام في مشكلات المجتمع، وإنه على الرغم من إجماع عدد كبير من النقاد على هذه الغاية، فإن هناك نفرا واعيا من النقاد قد فسح الطريق أمام النثر الفني ليعبر - إلى جانب المهام السابقة - عن الجانب الذاتي والعاطفي للمبدع.

**أما نظرة الفلاسفة المسلمين** (شراح أرسطو) والمتأثرين بهم إلى وظيفة النثر الفني، فإنها تتمثل بصورة واضحة في حديثهم عن الخطابة. فلقد نظروا إلى وظيفتها في إطار ما يهدف إليه البناء الشامل للفلسفة.إذ تساءلوا عن الغرض من الفلسفة، وعن أي الوسائل يمكن بها تحقيق هذا الغرض، وهل تتفاوت هذه الوسائل بتفاوت أفهام المتلقين؟. ومن خلال الإجابة عن هذه الأسئلة يتضح الدور الذي تقوم به الخطابة داخل الإطار الفلسفي.

يرى الفلاسفة أن الغرض من الفلسفة يتفق مع الغاية القصوى للوجود الإنساني، وتتحدد هذه الغاية في تحصيل وتحقيق السعادة [1] ولا تتحقق هذه السعادة إلا بمعرفة حقائق الأشياء بقدر ما يدخل في حيز الممكن الإنساني، ولذا فإن الفلسفة تنقسم قسمين كبيرين هما الفلسفة النظرية، والفلسفة العملية.

---

(١) راجع للفارابي: السياسات المدنية: حيدر أباد الدكن: ١٣٤٦هـ:٣، التنبيه على سبيل السعادة: حيدر أباد الدكن: ١٣٤٦ هـ: ٢، تحصيل السعادة: حيدر آباد الدكن: ١٣٤٥هـ: ٤٠/٤١. فصول المدني. تحقيق د. م. دنلوب، طبعة جامعة كمبردج: ١٩٦١: ١٢٤. ولابن سينا: رسالة في السعادة (ضمن مجموعة رسائل) حيدر آباد الدكن: ١٣٥٣هـ: ٤/٢. رسالة في أقسام العلوم العقلية (ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، القسطنطينية: ١٨٨٠م: ٧٢. وللشريف الجرجاني: التعريفات: ٩٦.

وتقوم الفلسفة النظرية على تحصيل معرفة الموجودات التى ليس للإنسان فعلها، أو ليس وجودها باختيارنا وفعلنا، والغاية من هذه الفلسفة معرفة الحق، وتكميل النفس، بأن تعلم فقط، أما الفلسفة العملية فتقوم على تحصيل معرفة الأشياء التي من شأنها أن يرجع وجودها لاختيارنا وفعلنا، وتكمن الغاية من هذه الفلسفة فى معرفة الخير وتكميل النفس، لا بأن تعلم فقط، بل أن تعلم ما يعمل به فتعمل [1].

فالسعادة التى تهدف إليها الفلسفة تقوم على شقين: نظرى وعملى، يتحقق بهما الحق والخير والجمال، ويتكامل فيهما العلم والعمل، ومن ثم فإن السعادة لا تكتمل إلا بتحصيل هذه الجوانب، وبتكاملها، ولا يتم ذلك إلا بكمال التعقل الذى يتمكن به الإنسان من أن يعلم الحق لأجل نفسه، وأن يعلم الخير لأجل العمل به واقتنائه [2].

ولا يستطيع الإنسان أن يصل إلى كمال التعقل إلا بمساندة المنطق الذى ينال به الجزء الناطق كماله [3]، لأن صناعة المنطق هى التى تعصم الذهن من الخطأ، وتسدد خطاه نحو اليقين ومعرفة الحق، ونحو النافع من أنحاء التعليم والتعلم [4]، ومن ثم يستطيع المرء - بما اكتسب من قدرة على التمييز - أن يسلك طريق السعادة واضعاً نصب عينيه أنها لن تتحقق إلا بحصول العلم النظرى أو الفضائل النظرية

---

(١) راجع للفارابى: التنبيه على سبيل السعادة: ٢٠، وفلسفة أرسطوطاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذى منه ابتدأ وإليه انتهى: تحقيق د. محسن مهدى، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١: ٦١، ولابن سينا: رسالة فى أقسام العلوم العقلية: ٧٢، والمدخل إلى المنطق: ١٢، ١٤. وللشريف الجرجانى: التعريفات: ٥٤ -٥٥.

(٢) راجع للفارابى: فصول المدنى: ١٣٣ - ١٣٤، آراء أهل المدينة الفاضلة: تحقيق ألبير نصرى نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩: ٦٧/٨٦، ولابن سينا: النجاة: ٢٩٦، والمدخل إلى المنطق: ١٦، ورسالة فى العهد (ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات) مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م: ١٠٤/١٠٥، ولأبى على مسكويه، تهذيب الأخلاق، دار الحياة بيروت ١٩٦١: ٣٩/٥٨/ ٥٩/ ٦٦/ ٨٩.

(٣) انظر التنبيه على سبيل السعادة للفارابى: ٢٣.

(٤) انظر للفارابى: إحصاء العلوم: ٦٧/٦٨، وفلسفة أرسطوطاليس: ٧١، والتعريفات للشريف الجرجانى: ١٢٧.

والفكرية، ويحصول العلم العملى أو الفضائل الخلقية والصناعات العملية[١].

ونظراً لأن الناس متفاوتون فى قدرات الفهم والتعقل والتحصيل الذاتى؛ فإن فروع المنطق تتعدد لتلائم هذا التفاوت حتى يستطيع كل إنسان أن يشعر بالسعادة، وأن يحقق الوجود الأفضل، ومن هنا فقد رأى الفلاسفة أن الخطابة والشعر هما الصناعتان المنطقيتان النافعتان فى مخاطبة العامة وتعليمهم الأشياء النظرية، وحثهم على الأشياء العملية [٢]؛ لأن صناعتى البرهان والجدل لا تتلاءمان مع أفهامهم، أو طبائعهم لصرامة قياساتهما، ولاحتياجهما إلى قدرات خاصة للتمييز والتحصيل [٣]، بالإضافة إلى أن الجدل والسفسطة لا يهدفان - أساسا - إلى الإفادة [٤].

ويرجع الفلاسفة ملاءمة الشعر لمخاطبة العامة إلى أن العلل المولدة له موجودة عند الناس بالطبع؛ وذلك لأن النفوس تميل إليه لما جبلت عليه من الميل إلى التشبيه والمحاكاة والألحان، ومن الفرح والالتذاذ بوجودها . ومن هنا يسهل توجيه الشعر إلى التأثير فى المتلقين، وحملهم على الاعتقادات النظرية والعملية، فالمحاكاة تُستخدم فى التعليم لأنها أداة معينة على فهم الأمر الذى يراد تفهيمه بما تحاكيه من مثالات، وهذا يحقق لذة للمتلقى ويجعله أتم قبولا للأمر موضع التعليم، وذلك لأن التعليم غريزة فطرية مجبول عليها الإنسان، ولا خلاف فى ذلك بين ذوى القدرات الخاصة، وبين العامة، وإنما

---

(١) راجع للفارابى: إحصاء العلوم ١٢٦ – ١٢٩، وتحصيل السعادة: ٢، ١٦، ٣٦، والتنبيه على سبيل السعادة: ٢٢/٢١. والسياسات المدنية: ٤٨/٤٤/٤٣، ولابن مسكويه: الفوز الأصغر، مطبعة السعادة بمصر ١٣٢٥هـ. ٥٩–٦٠، ولابن سينا: رسالة فى أقسام العلوم العقلية: ٧٩/٧٢/٧١، والقياس ٣–٤.

(٢) انظر للفارابى: تحصيل السعادة: ٤٠/٣٩/٣٣/٣١/٣٠/ ٤٤. والحروف ١٣١، والسياسات المدنية: ٥٥ – ٥٦، وفلسفة أرسطوطاليس: ٨٥، ولابن سينا. فن الشعر: ١٦٢/ ١٦٣، والقياس: ٤، وعيون الحكمة: ١٤، ولابن رشد: تلخيص الجدل: تشارلس بتروورث الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩: ٢.

(٣) راجع للفارابى: إحصاء العلوم: ٧٩، وتحصيل السعادة: ٣٩/٣٧/٣٦، ولابن سينا: الخطابة: ١–٢، ٢٢، ولابن رشد. تلخيص الخطابة: ٢، ١١.

(٤) راجع الخطابة لابن سينا: ٢، ٥.

الخلاف فى وسائل التعليم، فالخاصى يستخدم الطرق البرهانية، فى حين أن العامى يستخدم ما يحاكيها ويجعلها قريبة منه عن طريق المثالات، يضاف إلى هذا أن فى المحاكاة ضربا من الكشف والتعرف ومحاولة معرفة المجهولات ووجوه التباين والتشابه بين الموجودات، وهذه الأمور متشوقة للإنسان بالطبع، وإذا علمنا أن الشعر يحتوي على الأوزان، وأنه قد تصاحبه الألحان، فإن من المؤكد أنه يصبح قادراً على تحقيق أكبر قدر من الالتذاذ والقبول النفسى [1]، ولذا يقرر الفلاسفة أن الإنسان كثيراً ما تَتبَع أفعاله تخييلاته[2].

أما الخطابة، فإن الفلاسفة يعللون لمدى ملاءمتها لمخاطبة العامة، وقدرتها على التأثير فيهم، بأنها تتفق مع طباعهم وعاداتهم، إذ يستخدمها الإنسان فى شئون حياته منذ صباه بدون تكلف، أو إعداد سابق، وذلك عكس الصناعتين الجدلية والبرهانية اللتين تحتاجان إلى إعداد ومران ومقدرة متميزة[3]، يضاف إلى هذا أنها - كالشعر - لا تعتمد على الرويّة أو القياسات المنطقية الصارمة، ولذا فهى لا تتعالى على أفهام المتلقين، وإنما تحرص أشد الحرص على أن تبتعد عما يحول دون التفهيم والتأثير [4].

ومما سبق يتضح أن الشعر والخطابة يتحدان فى الغرض - وهو تعليم العامة الأشياء النظرية والعملية - ولكنهما يختلفان فى الوسيلة، إذ يعتمد الشعر على

---

(١) انظر للفارابى: رسالة فى قوانين صناعة الشعراء: ١٥٨، ولابن سينا: فن الشعر: ١٧١-١٧٢، والخطابة: ١٠٣/ ١٠٤، ولابن رشد. تلخيص الشعر: ٦٩ - ٧١. وتلخيص الخطابة: ٩٧/٩٦. وقارن بالخطابة لأرسطو: ٥٦.

(٢) راجع للفارابى جوامع الشعر: ١٧٤ - ١٧٥، وإحصاء العلوم: ٨٥/٨٤، وفصول المدنى: ١٣٥، ولابن سينا: الإشارات والتنبيهات: ٣٦٣/١، وفن الشعر: ١٦٢، والبرهان: ٦٣، ولحازم القرطاجنى: منهاج البلغاء: ٨٥/ ١١٦/٨٦.

(٣) انظر للفارابى: الحروف: ١٤٢/ ١٥٠، ولابن سينا الخطابة: ٢١/٧، والحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ١٧، ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٤.

(٤) راجع الخطابة للفارابى: ٢٣ - ٢٦. والخطابة لابن سينا: ٢/ ٤٢/٢٣/٧/ ٤٣، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٢/٢١، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٣.

التخييل[1] بينما تعتمد الخطابة على الإقناع، غير أن هذا الاختلاف لا يصل إلى درجة التدابر والتقاطع، إذ يستعين كل منهما بالأدوات الفنية للآخر، وسيتضح هذا فى الفصول القادمة.

ويرى الفلاسفة أنه لكى تقوم الخطابة بدورها فى الاجتماع المدنى، أو النفع فى مصالح المدن وتدبير العامة - كما يقول ابن سينا [2]، فإنها تخاطب الجانب الإرادى القادر على فعل الشيء أو اجتنابه، ومن ثم فهى تتوجه إلى الأمور الممكنة لا إلى الأمور الاتفاقية، التى تحدث مصادفة أو تلقائية بدون إرادة من فاعلها، وكذلك لا تتوجه إلى الأمور الضرورية الوقوع التى لا تدخل الإرادة فى فعلها أو عدمه، ولذا لا تتناول الأنواع الخطابية الثلاثة ( المشورة - المنافرة - المشاجرة) ما هو خارج عن حيز الممكنات، يقول ابن سينا: " وأما المشورة، فهى مخاطبة يراد بها الإقناع فى أن كذا ينبغى أن يفعل لنفعه، أو أن لا يفعل لضره، وأما المنافرة، فمخاطبة يراد بها الإقناع فى مدح شيء بفضيلة أوذمه بنقصية، وأما المشاجرة، فمخاطبة يراد بها الإقناع فى شكاية ظلم أو اعتذار بأنه لا ظلم" [3].

فالمشورة بفعل النافع أو الأنفع، واجتناب الضار أو الأضر، لا تأتى بثمرتها إلا إذا كان المخاطب قادراً على أن يأتى هذا الفعل أو أن يدفع ذاك، ولذا لا تتوجه إلى الواقع ضرورة؛ لأنه لا دافع يدفعه عن الوقوع، يقول ابن سينا: " ولما كان الضرورى كونه وعدمه لا إنسان يطلبه أو يهرب منه، فلا تتوجه المشورة إليه، بل المشورة متوجهة

---

(١) راجع عن ارتباط التخييل الشعري عند الفلاسفة بالموقف السلوكى، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى: د. جابر عصفور ط / ٣، بيروت ١٩٨٣: ١٦٤. وعن كون الشعر يقوم بتأدية ما توصل إليه البرهان: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: د. ألفت محمد كمال: ١٣٤، ومما تجدر الإشارة إليه أن د. عاطف جودة نصر قد أخذ على الفلاسفة ارتباط التخييل عندهم بالوقفة السلوكية، ولم يتنبه إلى أن التخييل عندهم أداة لتحقيق السعادة، انظر كتابه: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤: ١٥٠/ ١٥٩/ ١٦٠.

(٢) انظر الخطابة: ٦

(٣) انظر الخطابة: ٥٥، وراجع له أيضاً: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ١٩. وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩-٣٠، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٧.

نحو الممكنات" [١]. ومن هنا يمكن أن تقوم بالدور الأخلاقى والمعرفى والعملى المنوط به إحراز الخيرات ودفع الشرور الواقعين فى حيز الممكن لا فى حيز الضرورى أو الاتفاقى العَرَضى، ويؤكد ابن سينا هذا الأمر، فيقول " ومن المعلوم أن الخيرات والشرور الواقعة بالضرورة خارجة عن توجه المشورة إليها، إذ المشورة قول يراد به التحرك الإرادى نحو ما يكتسب بالإرادة من الخير أو ما يتحرز عنه بالإرادة من الشر، والضرورة لا محالة كائن، أريد أو لم يرد، فالخير المشورى إمكانى لا ضرورى، ولا كل إمكانى، فإن من الإمكانات ما يصدر عن الطبيعة من غير إرادة، ومنها ما يصدر عن عَرَض يعرض" [٢].

وتهتم المشورة بالممكنات التى تقع فى دائرة المجتمع، أو فى دائرة الفرد، فهى كما تهتم بالصالح العام، تهتم بالصالح الخاص، ولذى فإن الأمور المشار بها منها ما يتعلق بالمدينة: حياتها ومصالحها، واقتصادها وأمنها وتشريعاتها، وذلك فى حالتى السلم والحرب [٣]، ومنها ما يشار به على واحد من أهل تلك المدينة أو الجماعة، بما يحقق له الخير والنفع وصلاح الحال، وبما يدفع عنه الشر" [٤].

**أما المنافرة:** فتدور حول الفضيلة والرذيلة، أى حول هدف أخلاقى وعملى فى الوقت نفسه، فمدح الفضيلة دعوة إلى التحلى والعمل بها، وذم الرذيلة حث على التخلى عنها وعدم الإقدام على فعلها. فالفضيلة عند ابن سينا: " قوة جلابة للخيرات الحقيقية أو المظنونة، فاعلة للعظائم فى كل وجه، ونحو كل شىء" [٥]، كما أنها " ملكة مقدِّرة لكل فعل هو خير من جهة ذلك التقدير، أو يظن به أنه خير، أعنى الحافظة لهذا التقدير،

---

(١) الخطابة: ٥٦، وراجع المصدر نفسه: ١٧١/٥٨، وراجع له أيضاً الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٣٣، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٢/ ٢٨/ ٣٢/ ٢٠٥/ ٢٢٢.

(٢) الخطابة: ٥٧، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٣، وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٩.

(٣) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٣٤، والخطابة: ٥٨، ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٣٥.

(٤) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٤٢-٤٥، والخطابة: ٦٤-٦٥، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٤١.

(٥) الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٥١، وراجع له أيضاً: الخطابة: ٨٤.

الفاعلة له. ولذلك كانت مُوجدة لكل فعل يقصد به نحو غاية ما، جليل القدر، عظيم الشأن في حصول تلك الغاية عنه" (١).

فجلب الخيرات، وفعل العظائم، وما هو جليل الشأن، غايات عملية تنتج عن صفات خلقية، فمن أقدم عليها وطابق بين ما يجب أن يتحلى به أخلاقا، وما يجب أن يصدر عنه سلوكاً، فهو مستحق للمدح، أما من تحلى بالرذائل، وتدنى إلى فعل الصغائر، فهو مستحق للذم. ولاشك أنه لكي تؤتي الدعوة في الحالتين أُكلها، فإنها يجب أن تدخل في حيز الممكنات والإرادات والاختيارات. ولذا يقرر الفلاسفة أن الأفعال التي يستحق المدح بها هي الأفعال المكتسبة التي تصدر عن قصد ومشيئة واختيار (٢)، لا تلك التي تكون بالاتفاق أو بالعَرَض (٣)، كما يؤكدون ضرورة ترجمة الفضائل في صورة عملية عندما يقررون أن من المادح كلَّ فعل كان المقصود به الغير، ولم يكن ينتفع به الفاعل له، أو كان يلحقه منه ضرر، فهو ممدوح به (٤).

فإيثار صلاح الآخرين، وتفضيل الخير العام - من الفضائل التي يُمدح بها؛ لأنها تؤكد تلازم الجانب الأخلاقي والجانب العملي في المنافرات.

**أما المشاجرة:** فتؤكد هي الأخرى أن مهمة الخطابة تنحصر في دائرة الممكن والإرادي، فالغاية منها هي إقرار العدل أو دفع الجور، ويعني هذا أن هذا النوع من الخطابة يدور حول قيمة خلقية تأخذ صورة سلوكية، فالعدل هو الغاية المنشودة، ومن ثم فإنه يجب أن ينحّى التطبيقُ العملي لهذه الغاية كل صور الجور، فالعدل والجور إذن سلوكان ينبعان من إرادة الإنسان واختياره، ولذا فإننا نجد مفهوم الجور عند الفلاسفة يستند إلى القصد والمشيئة.

---

(١) تلخيص الخطابة: ٧٢. وقارن بالخطابة لأرسطو: ٣٨.

(٢) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ٥٥، والخطابة: ٢٤١، ٢٤٢. ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٢١٧ وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٣٩.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٨٧/٩٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٧٨/٢٢٤.

(٤) انظر الخطابة لابن سينا: ٨٦-٨٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٥٤/٧٥-٧٧.

يقول ابن سينا: "إن الجور إضرار يقع بالقصد والمشيئة متعد فيه الرخصة الشرعية" [١]، ويقول ابن رشد: " إن الجور هو إضرار يكون طوعاً على طريق التعدى للسنة" [٢]. ومن هنا يُخرجون الجائرين من غير رويّة أو بالاتفاق والعَرَض، أو بالاستكراه والاضطرار من دائرة التعنيف والعقاب؛ وذلك لأنه لم يتوفر لديهم القصد والرويّة، أو بمعنى آخر، فإنه لم يوجد لديهم غاية يريدون جنى ثمارها من وراء جورهم[٣].

ومما سبق يبدو جليا أن الأمور الممكنة التى تدور حولها الأنواع الثلاثة تجمع بينها الغاية الأخلاقية وصورتها العملية، إذ لا يستأثر نوع دون الآخر بالهدف الأخلاقى والعملى. يقول ابن سينا: " فأكثر أصناف المحاورات العامية فى الأمور الجزئية، يرجع إلى ما فيه خير أو شر" [٤]، ويزيد ابن رشد الأمر وضوحا، فيقول: "إن الخير جنس مشترك للغايات الثلاث من الأجناس الثلاثة من أجناس الأقاويل الخطبية، وذلك أنه فى المشورية: النافع، وفى المنافرية: الحسن: وفى المشاجرية: العدل" [٥]. ولا شك أن الغاية الأخلاقية التى تتمثل فى النافع والحسن والعدل تتجسد فى صورة عملية ينعكس أثرها على الآخرين.

ويعطى كمال الدين ميثم البحرانى ت بعد ٦٨١هـ، وهو من المتأثرين بابن سينا[٦]، صورة واضحة لاجتماع الأنواع الخطابية الثلاثة عند الإمام على بن أبى

(١) الخطابة : ٩٤، وراجع الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا :٥٨.
(٢) تلخيص الخطابة : ٨٣، وقارن بالخطابة لأرسطو :٤٦ .
(٣) انظر لابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٥٩/٦٠/٦١، والخطابة: ٩٤/٩٦.
ولابن رشد: تلخيص الخطابة: ٨٧– ٨٩
(٤) الخطابة: ٥٢
(٥) تلخيص الخطابة: ٢١١
(٦) مما تجدر الإشارة إليه أن كمال الدين ميثم البحرانى – فى مقدمته لشرح نهج البلاغة – ينقل مفهوم الخطابة كما أورده ابن سينا فى كتابه الخطابة، كما يتحدث عن الإقناع ووسائله وعن أسلوب الخطبة وبنائها بشىء من الاختصار، ولكنه لا يخرج عن نصوص ابن سينا وعباراته، كما نلاحظ أنه لم يستبدل مسميات الأنواع الخطابية الموجوده عند ابن سينا بمسميات أخرى. راجع مقدمة شرح نهج البلاغة: تحقيق د. عبد القادر حسين، دار الشروق ط ١، ١٩٨٧، صفحات: ١٦٣ – ١٨٨.

طالب - حول الغاية الأخلاقية وصورتها العملية، فيقول: "واعلم أنه لما كان الغرض من وضع الشرائع والسنن إنما هو نظام الخلق وجذبهم إلى الجناب المقدس عن دار الغرور، وتذكيرهم لمعبودهم الحق، وتعليمهم كيفية السلوك للصراط المستقيم ... وعلم من ذلك أن عليا عليه السلام كان مقررا للشريعة، ومثبتا لها، وموضحا لمقاصد سنن الرسول صلى الله عليه وسلم، ومفرّعاً لأحكامها، إذ كان هو الممنوح بجوامع العلم، والمطلع على الأسرار الإلهية، لم يكن مقصوده من جميع الأقوال المنقولة عنه إلا الغرض الأول من وضع الشرائع والسنن" (١).

فخطابة الإمام علىّ دارت حول توضيح الشرائع وبيان السنن بما تحتوى عليه من غايات معرفية وأخلاقية، كما دارت حول كيفية إبراز هذه الغايات فى صورة سلوكية تهدى إلى الصراط المستقيم، وتوصل الإنسان إلى الحضرة الإلهية، وهى درجة أعلى من مجرد تحقيق الوجود الأفضل، فالوجود الأفضل هو الموصل إلى السعادة الأبدية فى معية الله.

ويبين كمال الدين ميثم البحرانى كيف تتحقق هذه الغاية فى الأنواع الخطابية الثلاثة عند الإمام علىّ، فيقول:« وأما المشورة، فإنها الجزء الأكبر من كلامه عليه السلام وأنت تعلم من تصفح كلامه أن كل ما يشير به بالقصد الأول إنما هو الإقبال على الله تعالى بترك الدنيا والإعراض عنها، والاستكمال فى الفضائل، وترك الرذائل، والمنقصات الجاذبة إلى الخيبة السافلة المانعة عن الوصول إلى الله سبحانه، فإن عرض فى كلامه أمر بجزئى أو نهى عن أمرجزئى، لا يلوح للغافلين منه هذا السر، كمصالح الحرب والعدة والمدينة وغير ذلك، فإنه عند الاعتبار يرجع إليه؛ لأن كل ذلك يرجع إلى نصرة الدين وتقويته ونظام أمر العالم وترتيب مصالحه"(٢).

فالمشورة عند الإمام علىّ- وإن دارت حول الدعوة إلى الإقبال على الله، والإعراض عن الدنيا، والتحلى بالفضائل، والتخلى عن الرذائل - لا تهمل أمن الجماعة

---

(١) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٨٩ - ١٩٠.

(٢) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٩٠.

واقتصادها ومصالحها، لارتباط الغاية فى الحالتين، لأنه يهدف من وراء هذا كله إلى نصرة الدين وتقويته، وإلى تنظيم أمر الناس ورعاية مصالحهم، أى إلى تحقيق الوجود الأفضل الساعي إلى السعادة الأبدية.

أما المنافرة، فإنها لا تتخلى عن هذه الغاية الأخلاقية وما يحققها فى الواقع العملى، يقول كمال الدين ميثم البحراني:"وأما المنافرة، فقد عرفت أن جميع ما ورد فى كلامه عليه السلام من الذم إنما هو للدنيا واتّباع الهوى، وارتكاب الرذائل الموبقة ، ومن ارتكبها، وأشباه ذلك مما يبعد عن الله تعالى وماورد فيه من المدح، فإنما هو لله سبحانه وللملائكة ورسله والصالحين من عباده، وماهم عليه من الفضائل، وترك الهوى، والإعراض عن الدنيا، وما ينبغى أن يكون عليه الخلق من ذلك، ولاشك أن الأول جذب للخلق بتحقير ماتميل طباعهم إليه من الأمور الفانية، وتصغيره وذمه والتنفير منه، وذمهم على ارتكابه، ليتقهقروا عنه إلى ما وراء هم من النعيم الأبدى والخير السرمدى، وليتذكروا معبودهم الحق سبحانه، ولا يكونوا من المعرضين الهالكين، والثانى أيضاً جذب لهم بتعظيم ما ينبغى أن يلتفتوا إليه وتكبيره ومدحه، والترغيب فيه، وفيما يكون وسيلة من الفضائل والإعراض عن الدنيا وغير ذلك" (١).

فصورة الذم أو المدح تؤول إلى الغاية الأخلاقية التى تحقق الصالح العام للفرد وللمجتمع، فتحقير الأهواء وذمها والتنفير منها، وبيان مضارها، كفيل بتعديل السلوك الإنسانى إلى الوجهة الصحيحة، كما أن مدح الفضائل، وأعمال الصالحين، ومحاولة الارتقاء بالمخاطَب، وبيان ما يجب عليه أن يتخلق به، يتفق مع هذه الغاية، فالترغيب والترهيب يلتقيان فى جذب المتلقى إلى تحقيق الخير الأبدى، والسعادة القصوى بما يحثان عليه من طاعة الله والإقبال عليه.

وتتفق الخطب المشاجرية مع المشوريات والمنافرات فى الهدف الأخلاقى، وما يترتب عليه من سلوك. يقول كمال الدين ميثم البحرانى: " وأما الأمور المشاجرية، فما كان فى كلامه عليه السلام منها: فإما بيان للظلم والجور وأسبابهما، وما يئولان إليه

(١) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٩٠ - ١٩١

من سوء العاقبة وقبح الخاتمة عند الله تعالى، أو بيان للعدل وأسبابه وما يئول إليه من حسن العاقبة وحميد المنقلب إلى الله تعالى، كما تشتمل عليه كثير من كتبه إلى عماله ومحاربيه، ولا شك أن كل ذلك جذب إلى الله تعالى بالتصريح والإشارة. وإما تظلم من ظالم خرج عن ربقة الدين واتبع هواه، وشكاية من أفعاله الخارجة عن نظام الشريعة المؤدية إلى ضد مقاصد الشارع، ولا يخفى أن مقصودة من ذلك التظلم والشكاية – إقناع الخلق أن فلانا ظالم آخذ لما لا يستحقه ليثبتوا على الحق ويفيئوا إليه، وينكسر وَهْم من عساه يتوهم أن خصمه على الحق، فربما كان بقاء ذلك الوهم سببا للحوق به، وذلك بالحقيقة تثبيت على الحق، وجذب عن الباطل، وهو نفس الأمر مقصود الشارع وغايته، وإما اعتذار مما يتخيله الجاهلون في حقه ظلما وجورا، كاعتذاره عليه السلام عما تخيله جماعة في حقه ظلما من القعود عن نصرة عثمان حتى نسبوه إلى أنه قاتله، وتنصله عن ذلك، وكذلك اعتذاره فيما تخيله الخوارج ذنبا من تحكيم الحكمين وغير ذلك، فإن الاعتذار في هذه المواضع وأمثالها جذب إلى الحق، وصرف عن الباطل، إذ كان الاعتذار منه طلباً لإقناع من تخيل فيه ظلما بأنه ليس كما خيل إليهم، وأن ما صدر ليس بظلم ولا جور، ليفيئوا إلى طاعته، والاقتداء به فيما هو عليه من اتباع الحق والنصرة للدين والذبِّ عنه، ومعلوم أن ذلك كله جذب إلى الله سبحانه وإلى أسباب ما يوصل إليه" [1].

فالأمور المشاجرية عند الإمام عليّ تئول جميعها إلى الدعوة إلى الحق والثبات عليه، والبعد عن الباطل والانصراف عنه، وإلى نصرة الدين وطاعة الله، ومن ثم فهي تتفق مع المشورة والمنافرة في العمل على تحقيق المجتمع الصالح، وفي السعي إلى السعادة الأبدية، كما أنها جميعها تدور حول الممكن والإرادي.

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول: إن الخطابة – لكونها تخاطب المتلقي في إطار الممكنات – أقدر على النفع في مصالح المدن والأفراد وتدبير العامة، وذلك من خلال غايتين متلازمتين هما الغاية المعرفية الأخلاقية، والغاية العملية، وذلك لأن تلازم

---

(١) مقدمة شرح نهج البلاغة: ١٩١ – ١٩٢.

هاتين الغايتين ضرورى فى نظر الفلاسفة، لأن التشارك والتجاور والتعامل من الأسس الأولى فى قيام المجتمعات الإنسانية، مما يعنى أن احتكاك البشر فى تعاملهم اليومى يجب أن يحاط بتوجيهات تؤدى إلى خير المتعاملين، وتحول دون حدوث نزاع يفضى إلى تقويض الحياة الاجتماعية، ومن ثم فإن الغاية الخلقية والمعرفية المتمثلة فى إدراك الخير والحق والجمال، والعمل على إبرازها فى مواقف سلوكية كفيلة بتحقيق مصلحة الجميع؛ لأن احتواء هذه الفضائل والعمل بها يقوض أركان المجتمع، ومن هنا فإن الخطابة – وهى الوسيلة المثلى فى مخاطبة العوام – يجب أن تحرص على حث المخاطبين على ما يؤسس بناء اجتماعياً قوياً، ونهيهم عن كل ما يعكر صفو هذا البناء (١).

ويعنى هذا أن نظام التشارك والاجتماع هو الذى يفرض ويوجه وظيفة الخطابة، ولكى تتحقق هذه الوظيفة، فإنها تستعين بعدة وسائل أهمها:

### أ- الحث والردع:-

يرى الفلاسفة أنه لكى تتمكن الغاية المعرفية والأخلاقية فى النفوس، فإنه يجب أن يحث على الفضائل، وأن يردع عن الرذائل، ولاشك أن فى هذا الحث وهذا الردع ما يضمن تحقيق الغاية العملية فى أفضل صورة، فالخطابة – كما يذكر ابن سينا – تعمل على استمالة الجمهور فتحبب إليه الشىء أو تبغّضه له تبعا لقدرتها على توجيه الميل النفسى للمتلقى إلى الجهة المراد الإقناع فيها (٢). ويرى ابن رشد " أن المقصود بهذه الصناعة من الذى يراد إقناعه إنما هو الفعل أو الانفعال" (٣). أى أن نتائج الإقناع إما أن تكون فعلاً أو انفعالاً، والانفعال اعتمال داخلى يمكن أن ينعكس فى صورة فعل خارجى.

ويعتمد نجاح الحث أو الردع على مراعاة نفسية المتلقى، ومعرفة أخلاقه ومحاولة

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٢، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ١٠-١١، ٨٥.

(٢) انظر الخطابة: ٤/٥.

(٣) تلخيص الخطابة: ١٤.

إلزامه بالفضائل، ويستعان على ذلك بالأقاويل الخلقية والأقاويل الانفعالية (١). فالخطابة - كما يرى ابن رشد - تحث على الخلق الذى من شأنه أن يصدر عنه ذلك الفعل الذى يقصد المتكلم الحث عليه، ويجب أن تكون هذه الأخلاق - موضوع الحث - مما يليق بالمخاطَب - فلا هى أرفع منه، ولا أخس منه، ولذا فإن على الخطيب أن يتحرى اللاحق لكل إنسان من الأخلاق والانفعالات فيحثه عليه، فإنه إن تعمد ذلك كان فعله أبلغ (٢).

## ب- التعليم:-

لقد سبقت الإشارة إلى أن طرق التعليم تتنوع إلى طرق خاصة، وطرق عامة، وذلك تبعاً لنوعية المتلقين، ومراعاة لقدراتهم على التحصيل، وذكرنا أيضاً أن الخطابة من الطرق العامة التى تفيد فى تعليم الجمهور كثيراً من الأشياء النظرية والعملية، فالتعليم، وإن كان إيجاداً للفضائل النظرية فى الأمم والمدن (٣)، يُعنى فى الوقت نفسه بالجانب العملى فى المعاملات المدنية، يقول الفارابى: "الأمور الخطبية تستعمل فى الأمور المشتركة للصنائع كلها، وهى التى لا يمكن أن تستعمل فيها طريق يختص بصناعة دون أخرى، بل للصنائع بأسرها، وفى تعليم الجمهور كثيراً من الأشياء النظرية، وفى تعليم الإنسان الذى ليس من أهل صناعة ما الأشياء الخاصة بتلك الصناعة، متى احتيج إلى ذلك فى وقت ما، وفى المخاطبات التى تستعمل فى المعاملات المدنية" (٤).

ومن هنا تستعين الخطابة بالتعليم لإرشاد المتلقين (٥)، وتمكين الآراء فى

---

(١) انظر للفارابى: الخطابة: ٣٥/٢٤، ولابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٣٣/٣٢، والخطابة: ٢٤٢/٢٢٠/١١، ولابن رشد تلخيص الخطابة: ٢٧٩/٢٢١/ ٢٨٠/ ٢٨٢/ ٣٢٠. وقد أشرنا فى الفصل السابق إلى ماهية الأقاويل الخلقية والانفعالية ومهمتها.

(٢) انظر تلخيص الخطابة: ١٩٤/ ٢١٩/ ٢٧٩- ٢٨١. وراجع الخطابة لابن سينا: ٢١٩/١٥٦.

(٣) انظر تحصيل السعادة للفارابى: ٣١.

(٤) الخطابة للفارابى: ٢٣، وراجع المصدر نفسه: ٢٦، وراجع له أيضاًالحروف: ١٥١- ١٥٢.

(٥) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٧.

نفوسهم، وحثهم على إخراج هذا الجانب النظرى فى صورة عملية توحى بتطابق الجانبين.

### جـ- التأديب:-

والتأديب صورة من الحث والردع، وصورة من التعليم أيضاً، إذ يعتمد على إدراك الفضائل الخلقية والعمل على توجيه المتلقين للتحلى بها، وإنهاض عزائمهم نحو فعلها، يقول الفارابى: إن التأديب هو " أن تعوّد الأمم والمدنيون الأفعال الكائنة عن الملكات العلمية بأن تنهض عزائمهم نحو فعلها، وأن تصير تلك وأفعالها مستولية على نفوسهم، ويجعلوا كالعاشقين لها، وإنهاض العزائم نحو فعل الشيء ربما كان بقول، وربما كان بفعل" (١).

ومن هنا يتضح أن التأديب يتشكل فى صورة نظرية تدعمها صورة عملية، وبدون هذا التلازم يفقد أثره وتفقد الخطابة - من ثم - وسيلة مفيدة فى بناء المجتمع، إذ تلجأ إلى هذه الوسيلة عندما يراد منها تثبيت السنن التي يؤدب بها أهل المدن فى نفوس المدنيين. وذلك لأن وضع السنن التى يؤدب بها أمر ليس بالهين، يقول ابن رشد: "وأما النظر فى وضع السنن، والإشارة بها، فليس بيسير فى أمر المدن، فإن المدن إنما يسلم وجودها بالسنن، ولذلك قد ينبغى لواضع السنن أن يعرف كم أصناف السياسات، وأى سنة تنفع فى سياسة سياسة، وأى سنة لا تنفع، وأى ناس تصلح بهم سنة سنة، وسياسة سياسة، وأى ناس لا تصلح بهم، وأن يكون يعرف الأشياء التى يخاف أن يدخل منها الفساد على المدينة، وذلك إما من الأضداد من خارج، وإما من أهل المدينة، فإن سائر المدن، ما عدا المدينة الفاضلة، قد تفسد من قبل السنة الموضوعة فيها، وذلك إذا كانت السنة مفرطة فى الضعف واللين، أو مفرطة فى الشدة، وسواء كانت فى رأى أو فى خلق أو فى فعل" (٢).

---

(١) تحصيل السعادة: ٢٩.

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٨، وراجع المصدر نفسه: ١١٢/٦٨، وراجع لابن سينا: الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٤٢/٣٧/٣٦، والخطابة: ٦٣/٦١/ ٦٤، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١.

فالخطورة فى وضع السنن تكمن فى أنها ضوابط تبنى على أساسها المعاملات المدنية، ومن ثم فدرجة نجاح هذه المعاملات أو فشلها يتوقف على مدى ملاءمة هذه السنن للواقع الاجتماعى والإنسانى، وعلى القدرة على درء المفاسد التى تواجه المجتمعات سواء أكانت من الأعداء من الخارج، أم من الداخل. كما يرى ابن رشد أن معرفة واضع السنن بأمزجة الناس وأخلاقهم وعاداتهم مما ينتفع به فى وضع السنن[1]، ومن ثم فإن على من يتصدى للقيام بمهمة التأديب أن يلم بهذه الأشياء ليضمن رد فعل سوىّ، يسهم فى البناء لا الهدم، ومن هنا نجد تعليلا لإشارة ابن رشد إلى مجتمع المدينة الفاضلة، ذلك المجتمع الذى يمثل حلم البشرية وقمة المسعى الإنسانى لتحقيق السعادة والوجود الأفضل. فالفساد لا يتطرق إلى المدينة الفاضلة، نتيجة لإحكام وضع السنن، ولذا فإنها تتجنب الهزات التى قد تعترض المجتمع نتيجة فشل السنن فى مواجهة متطلبات ومتغيرات الواقع الاجتماعى والإنسانى. وهذا الفشل يأتى نتيجة للإفراط فى الضعف أو اللين والتراخى فى وضع الضوابط الاجتماعية – سواء أكانت آراء أم أخلاقا أم أفعالا – موضع التنفيذ، أو نتيجة للإفراط فى الشدة واستخدام العنف فى حمل الناس على الامتثال لها دون مراعاة لطبائعهم وعاداتهم وأخلاقهم، وبعبارة أخرى، دون مراعاة للبعد الاجتماعى والنفسى أو الإنسانى بصورة عامة.

وإذا كان الإفراط فى الشدة أو فى اللين أمراً مرغوباً عنه، فإن الوسطية مرغوبة فيها، ويعنى هذا أن منهج الوسطية هو الكفيل بتحقيق حلم المدينة الفاضلة، ومن هنا فإن إشارة ابن رشد إلى المجتمع الفاضل تمثل الأساس الذى تدور حوله مهمة الخطابة، وتوحى فى الوقت نفسه بتلازم الغاية المعرفية الأخلاقية (محور التأديب)، والغاية العملية (ناتج التأديب)، وبأن نجاح هذا التلازم يحقق أمل الإنسان فى الوجود، وهو المدينة الفاضلة.

ومما سبق يلاحظ أن الوسائل التى تتخذها الخطابة لتحقيق الإفاده والنفع فى

(١) تلخيص الخطابة: ٣٨/٣٩.

مصالح المدن والعامة – وسائل متداخلة متشابكة؛ وذلك لأن إقامة مجتمع فاضل لا يتحقق بالعلم دون العمل، ولا بالعمل دون العلم، وإنما يتحقق بتلازمهما، ومن ثم فإن الغاية المعرفية الأخلاقية لن تؤتى ثمارها إلا إذا برزت فى صورة عملية.

وبناء على كل ما تقدم يمكن القول إن النقاد والبلاغيين والفلاسفة يتفقون على أهمية الدور الاجتماعى والسياسى والدينى والثقافى للخطابة، ونظراً لأن الفلاسفة لم يتناولوا وظيفة الكتابة والمقامة، فقد تفرد النقاد والبلاغيون بالحديث عنها، وقد تبين أنهم يسندون إليها نفس الدور الذى تقوم به الخطابة، بالإضافة إلى ما يمكن أن تقوم به الكتابة من التعبير عن الذات أو الوجدانيات. وإذا كان النقاد والبلاغيون والفلاسفة قد أولوا جانب الإفادة عنايتهم، فإنهم لم يهملوا جانب الإمتاع واللذة؛ وذلك لأنهم يرون هذين الجانبين متكاملين وضروريين لتحقيق غاية النثر الفنى، وفيما يلى نعرض لحديثهم عن جانب الإمتاع.

## ثانياً: الإمتاع:-

إن نظرة النقاد والبلاغيين و الفلاسفة إلى جانب المتعة و اللذة لا تنفصل عن نظرتهم إلى جانب الإفادة، مما يؤكد أن الجانبين متكاملان، وأن الإمكانات الكامنة فى العمل الأدبى لا تتكشف الا من خلالهما. ولكى تتضح هذه النظرة، فإننا نبدأ بموقف النقاد والبلاغيين ثم نتبعه بموقف الفلاسفة.

يتجلى هذا التكامل (١) عند النقاد والبلاغيين فى تعريف عمرو بن عبيد ت

(١) يمكن القول بأن هذا التكامل يتفق مع النظرة الإسلامية إلى وظائف الأشياء فلقد ذكر الله سبحانه وتعالى تكامل الفائدة والجمال عندما عرض لوظيفة الأنعام، يقول عز وجل فى سورة النحل الآيات ٤–٨ (والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس، إن ربكم لرءوف رحيم، والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة، ويخلق مالا تعلمون) فالوظيفة التى خلقت الأنعام من أجلها ذات شقين متكاملين هما: الجانب النفعى الذى يتمثل فى الدفء والأكل وحمل الأثقال والركوب، والجانب الجمالى النابع من رؤية العين لأشكالها فى المجيء والذهاب، ومن سرور القلب بامتلاكها وقدرتها على أداء هذه المهام، ومما يعضد هذا قول الزمخشرى فى تفسير معنى الآيات: يقول: " مَنّ الله بالتجمل بها، كما مَنّ بالانتفاع بها، لأنه من أغراض أصحاب المواشى، بل هو من معاظمها، لأن الرعيان إذا روحوها بالعشى وسرحوها بالغداة، فزينت بإراحتها وتسريحها الأفنية، وتجاوب فيها الثغاء، والرغاء، أنست أهلها وفرحت أربابها، وأجلّتهم فى عيون الناظرين إليها، وكسبتهم الجاه والحرمة عند الناس " الكشاف: ٤٠١/٢. ويفسر قوله تعالى " لتركبوها وزينة" بأنه أي وخلقها لتركبوها وهى زينة وجمال. انظر الكشاف: ٤٠٢/٢، وراجع ماهية الجمال والفن: د. عبد الله عووضه ص ٧١/٧٠. سلسلة المكتبة الثقافية رقم ٤٣٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨.

١٤٤هـ - أحد شيوخ المعتزلة - للبلاغة، إذ يُوجَّه إليه سؤال عن البلاغة، فينصرف ذهنه إلى المعنى الدينى الذى يتمثل فيما يبلغ به المرء الجنة، وما يجب أن يتحلى به من حسن الاستماع والصمت، والتحرز من سقطات اللسان، ولكن سائله يذكر أنه لا يريد هذا المعنى، فيفطن عمرو إلى المعنى الأدبى فيقول: "فكأنك إنما تريد تخيّر اللفظ فى حسن الإفهام، قال: نعم، قال: إنك إن أديت تقرير حجة الله فى عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني فى قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة فى الآذان المقبولة عند الأذهان، رغبة فى سرعة استجابتهم ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب" (١).

فعمرو بن عبيد فى إجابته قد ربط بين ماهية البلاغة ومهمتها، فالبلاغة عنده تعتمد على مقدرة المتكلم على الصياغة الفنية لكلام يهدف إلى غاية راقية كالغاية الدينية التى تتمثل - عنده - فى تقرير حجة الله فى عقول المكلفين، وفى الموعظة الحسنة بالكتاب والسنة، ويعنى هذا أن هذه الغاية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا صيغت صياغة فنية تحقق إمتاعاً ولذة للمتلقى. ومن هنا ينص على أهمية الألفاظ المتخيرة والمستحسنة فى الآذان، والمقبولة عند الأذهان، والقادرة على تزيين المعانى فى قلوب المريدين، وبذا يتأثرون بها ويستجيبون لها، ولاشك أن فى هذا ما يؤكد تكامل جانبى المضمون والصياغة فى تحقيق الإفادة والإمتاع للمتلقى. ولقد كان عمرو بن عبيد دقيقاً حين عبر عن البلاغة بمرادفين لها يؤكدان هذا التكامل. وهذان المرادفان هما: حسن الإفهام، وفصل الخطاب.

فالإفهام والخطاب تعبيران عن الجانب النفعى من الغاية الأدبية، إذْ ماذا يُفهم الأديب؟ وبماذا يخطب الخطيب؟، لابد إذن أنهما معْنيان بهدف بعثهما على الإفهام والخطاب. أما الحسن والفصل فتعبيران عن الجانب الجمالى من الغاية الأدبية، لأنهما نابعان من كمال الصياغة الفنية وجودتها، ويشى هذا بتكامل الجانبين: النفعى والجمالى، أو الحسن والإفهام، والفصل والخطاب، وأنهما معا يحققان غاية الأدب.

---

(١) البيان والتبيين: ١/١١٤، وراجع الرسالة العذراء لإبراهيم بن المدبر: ٤٧-٤٨. وزهر الآداب: ١/١٠٢.

ويهتم بشر بن المعتمر، ت ٢١٠ هـ بأمر الصياغة الفنية، ليتكامل الإمتاع والإفادة، فيذكر أن "من أراغ معنى كريما، فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما" (١).

ويشي هذا النص بأن رقى شأن المضمون أو جانب الإفادة، يجب أن يقابل بإجادة الصياغة الفنية أو جانب الجمال والإمتاع؛ لأن فى تكامل هذين الجانبين صونا لهما من الفساد والهجنة، وضماناً لحسن تأثيرهما فى المتلقى. ولا يتناقض هذا مع كون المعنى الذى يدور حوله المضمون من معانى العامة، وذلك لأن وجوب العناية بالصياغة الفنية لا يتوجه إلى معانى الخاصة، ويترك معانى العامة، بل يجب على الأديب أن يراعيها فى أثناء تعبيره عن الحالتين؛ وذلك لأن لجوء الأديب إلى تناول المعانى الخاصة أو العامة محكوم بالمقام وما يلائمه من المقال، يقول بشر: إنه يجب "أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامى والخاصى" (٢).

ويرى بشر أيضاً أن البليغ التام هو الذى يستطيع أن يُعنى بأمر الصياغة الفنية، حتى يستطيع توصيل معانى الخاصة إلى العامة فى أسلوب أدبى راق ينأى عن الابتذال والعامية، ويهتم بعناصر التأثير الجمالى، ولكنه فى الوقت نفسه مفهوم للعامة، وقادر على تحقيق المنفعة المرجوة منه، وبهذا يتكامل الإمتاع والإفادة. يقول: " فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معانى الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التى لا تلطف عن الدهماء،

---

(١) البيان والتبيين: ١/١٣٦.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"[1].

وتتعدد الزوايا التى ينظر من خلالها الجاحظ إلى تكامل جانبى الإفادة والإمتاع فى وظيفة النثر الفنى، إذ نجد عنده الرأي النظرى الذى يؤصل لما ينبغى أن تكون عليه وظيفة النثر، كما نجد عنده الرأي المستمد من الواقع الفنى، ومما يمارسه هو فى إبداعه.

ومما يندرج تحت الرأى الأول، تفسيره لمعنى الإفهام الذى يقصده العتابى ت حوالى ٢٠٢ هـ. فى تعريفه للبلاغة [2]، إذ يرى الجاحظ أن الإفهام قد يكون بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقه [3]، ومن ثم تتساوى الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب [4]، ولا يكون هناك تفاضل بين بعضها البعض، وتختفى تبعاً لذلك الفروق المميزة بين اللغة الأدبية واللغة غير الأدبية. ومن هنا فإن معنى الإفهام يجب ألا يخلو مما يحقق جمالية اللغة، وقدرتها على الإمتاع، ولكى يتحقق هذا، فإن الإفهام يجب أن يكون على " مجارى كلام العرب الفصحاء" [5]، وذلك لأن الكلام الذى يجرى على طريقة العرب الفصحاء سيكون خالياً من اللكنة والخطأ والإغلاق واللحن، كما سيكون غير معدول عن جهته ولا مصروف عن حقه مما يحقق حسن الإفهام لا الإفهام فقط [6].

كما يتضح حرص الجاحظ على تكامل جانبى الإفادة والإمتاع فى دعوته إلى

---

(١) البيان والتبيين: ١: ١٣٦.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١١٣/١ حيث يعرّف العتابى البلاغة بأنها: كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ.

(٣) المصدر نفسه: ١٦١/١.

(٤) راجع المصدر نفسه: ١٦٢/١.

(٥) راجع المصدر نفسه: ١٦٢/١.

(٦) يتكرر تعبير "حسن الإفهام "وتمام الإفهام" عند الجاحظ فى مواضع كثيرة من البيان والتبيين، انظر على سبيل المثال: ١٥٥/١١١/١، ٢/ ١٧/ ٤٠/ ٤١.

تكامل " حسن الموقع، وانتفاع المستمع"، ولا يتحقق هذا التكامل إلا إذا كانت الصياغة الفنية جيدة التعبير عن المضمون الذى يسعى الأديب إلى توصيله إلى المتلقى؛ وذلك لأن نجاح الأديب فى المشاكلة بين هذين الجانبين يوجب للعمل الأدبى من التأثير والقبول ما يجعل القلوب به معمورة، والصدور به مأهولة، فيعظم خطره، ويدوم أثره. يقول: " ومتى شاكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وَفقا، ولذلك القدر لِفقا، وخرج عن سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قمينا بحسن الموقع، وانتفاع المستمع، وأجدر أن يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمى عرضه من اعتراض العائبين، وألا تزال القلوب به معمورة، والصدور مأهولة" (١).

فحسن الموقع (٢)، وانتفاع المستمع، أو تكامل جانبى الإفادة والإمتاع لا يتحقق إلا بمواءمة اللفظ للمعنى، وبخلو الأسلوب من الاستكراه والتكلف، وكلا الأمرين يؤدى إلى الآخر، ودليل عليه، فعدم مواءمة اللفظ للمعنى يعنى عدم وجود الطبع المهيىء للإبداع الحقيقى ويشى بالاستكراه والتكلف، وإذا بدأ الأديب بالاستكراه والتكلف فإن النتيجة الحتمية لذلك هى حدوث خلل وتصدع فى عملية الإبداع. ومن ثم يحدث عدم المشاكلة بين اللفظ والمعنى.

ويلاحظ أن الجاحظ يجعل الإجادة فى اختيار الألفاظ سبيلاً إلى تكامل الإفادة والإمتاع، إذ يقول: " فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذتْ من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد، ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة" (٣)، كما يقول: " فإذا كانت

---

(١) البيان والتبيين: ٢/٧ - ٨.

(٢) مما يجدر بالذكر أن الجاحظ ينقل عن بعض أهل الهند قوله: جماع البلاغة التماس حسن الموقع، انظر البيان والتبيين: ١/٨٨.

(٣) البيان والتبيين: ١/٨٣.

الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما بها من الحسن" (١).

ولا يعنى اهتمام الجاحظ باختيار الألفاظ، إهمال بقية عناصر الصياغة الفنية فى إحداث التكامل بين جانبى الإفادة والإمتاع، وذلك لأن الألفاظ تمثل الوحدة الأساسية التى يتكون منها بقية عناصر الصياغة الفنية، فالصورة أو الموسيقى ليست - فى الحقيقة - إلا علاقات لغوية، ومن ثم فإن العناية باختيار الألفاظ الحسنة ونفى التعقيد والفضول عنها، والحرص على مواءمتها للمعانى، وعلى خلوها من الاستكراه والتكلف، يعد ضماناً لجودة وكمال الصياغة الفنية، وحرصاً على إحداث الإمتاع أو حسن الموقع المشجع على انتفاع المستمع.

وبالإضافة إلى هذا الجانب النظرى فإننا نجد حرص الجاحظ على تكامل جانبي الإفادة والإمتاع - يتجلى فيما يراه متحققا فى الواقع الفنى، وفيما يمارسه هو فى إبداعاته.

ففى الواقع الفنى يري أن كثيراً من البلغاء قد حرصوا على تكامل الجانبين، ويأتى فى مقدمتهم الرسول صلى الله عليه وسلم، ولذا يصف كلامه بقوله " لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعاً، ولا أقصد لفظا، ولا أعدل وزنا، ولا أجمل مذهبا، ولا أكرم مطلبا، ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجا، ولا أفصح معنى، ولا أبين فى فحوى، من كلامه صلى الله عليه وسلم كثيراً " (٢).

فالرسول صلى الله عليه وسلم - فى رأى الجاحظ - قد حقق فى كلامه إلى جانب الإفادة والنفع - قيما فنية تستحوذ على شعور المتلقى وتؤثر فيه، ومن هذه القيم: الإيجاز البليغ، والإبانة عن الفحوى، وفصاحة المعنى، ووضع الألفاظ مواضعها، وسهولة

(١) المصدر نفسه: ٢٠٣/١، وراجع المصدر نفسه: ٨/٢، ٢٨/٤، ٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٧/٢-١٨ وانظر أمثلة أخرى فى المصدر نفسه: ٨٣/١ حيث يشير إلى تكامل هذين الجانبين عند على بن أبى طالب، ٣٩٤/١ حيث يشير إلى تكاملهما عند الحجاج بن يوسف الثقفى، ١٠٥/١-١٠٦ حيث يشير إلى تكاملهما عند جعفر بن يحيى، ١١١/١ حيث يشير إلى تكاملهما عند ثمامة بن أشرس

المخرج، والتوازن الموسيقى. ومن هنا فإنه يرى أن القيمة النفعية فى كلام الرسول صلى الله عليه وسلم قد عبر عنها بالقيمة الجمالية مما يؤكد تكامل القيمتين فى كلامه.

أما تكامل هذين الجانبين فيما يمارسه من إبداع، فنجده فى حديثه عن أهمية تدعيم جانب الإفادة فى كتاب البيان والتبيين بما يستميل إليه القلوب ويحقق له الإمتاع، يقول: " وبنا - حفظك الله - أعظم حاجة إلى أن يسلم كتابنا هذا من النبز القبيح، والشوه المشين، واللقب السمج المعيب، بل قد يجب أن نزيد فى بهائه ونستميل القلوب إلى احتبائه، إذ كان الأمل فيه بعيداً، وكان معناه شريفا ثمينا" (١).

ومع أنه يري أن كتابه الحيوان كتاب يهدف إلى الإفادة أو الجد فى المقام الأول، إلا أنه يرى أنه لا يتوصل إلى هذه الغاية، إلا بإمتاع القارىء وتنشيطه ونفى ملله وسأمته بقليل من الهزل، مؤكداً أن هذا الصنيع لا يقل أهمية عن الغاية الأساسية، فهما متكاملان وأساسيان فى الوقت نفسه، يقول: "وهذا كتاب موعظة وتعريف وتفقه وتنبيه، وأراك قد عبته قبل أن تقف على حدوده، وتتفكر فى فصوله، وتعتبر آخره بأوله ومصادره بموارده، وقد غلّطك فيه بعض ما رأيت فى أثنائه من مزح لم تعرف معناه، ومن بطالة لم تطّلع على غورها ولم تدر لم اجتلبت، ولا لأى علة تكلفت، وأي شىء أريغ بها، ولأى حد احتمل ذلك الهزل، ولأى رياضة تُجشِّمت تلك البطالة، ولم تدر أن المزاح جد إذا اجتلب ليكون علة للجد، وأن البطالة وقار ورزانة إذا تكلفت لتلك العاقبة، ولما قال الخليل بن أحمد: "لا يصل أحد من علم النحو إلى ما يحتاج إليه حتى يتعلم مالا يحتاج إليه، فقد صار مالا يحتاج إليه يحتاج إليه، وذلك مثل كتابنا هذا" (٢).

---

(١) البيان والتبيين: ٢/٦-٧ وانظر المصدر نفسه: ١٨٦/١، ٢/٦٦/٢٢٢، ٣٦٦/٣، ومما يجدر بالذكر أن المسعودى يشيد بتكامل جانبى الإفادة والإمتاع فى كتب الجاحظ، يقول: " وكتب الجاحظ مع انحرافه المشهور تجلو صدأ الأذهان وتكشف واضح البرهان؛ لأنه نظمها أحسن نظم ورصفها أحسن رصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ، وكان إذا تخوف ملل القارىء وسأمة السامع، خرج من جد إلى هزل، ومن حكمة بليغة إلى نادرة طريفة". انظر مروج الذهب: ٤/١٩٥-١٩٦- وانظر وصف المأمون لكتاب الجاحظ عن الإمامة فى البيان والتبيين: ٣/٣٧٤/ ٣٧٥.

(٢) الحيوان: ١/٣٧ - ٣٨. وانظر المصدر نفسه: ٣/٧.

وبناء على ما تقدم يرى الجاحظ أن خير الكتب هو الكتاب القادر على إشباع المتلقي جماليا وفنيا كلما عاود النظر فيه، لأنه يحتوى بالإضافة إلى جانب الإفادة - على طاقات جمالية وفنية متعددة، لا تستنفد طاقاتها الإيحائية، ولا تسلم نفسها إلى القارىء دفعة واحدة، وفي قراءة أولى، وإنما تكتنز ثرواتها لتتكشف عنها في القراءات التالية يقول: " خير الكتب ما إذا أعدت النظر فيه زادك في حسنه، وأوقفك على حده"(١).

وإذا كنا قد أطلنا الوقفة عند الجاحظ فذلك لأن مجمل آراء من يأتي بعده من النقاد لا تخرج عن الإطار الذى أوضحناه سابقا، فإبراهيم بن المدبر ت ٢٧٨هـ، يرى أن جودة الصياغة الفنية ركن هام في توصيل المعنى إلى المتلقي؛ لأن سهولة الألفاظ وعذوبتها، وجودة تأليفها، وقدرتها على التعبير عن حق المعنى - تحقق الإمتاع للمتلقي وتجعله قادراً على متابعة مضمون الرسالة التي يبثها إليه الأديب، وفي هذا ما يدل على تكامل جانبي الإفادة والإمتاع وعدم تفرد أحدهما بأن يكون غاية للأدب وحده، يقول: "وكلما احلولى الكلام وعذب، ورق وسهلت مخارجه، كان أسهل ولوجا في الأسماع، وأشد اتصالا بالقلوب، وأخف على الأفواه، ولا سيما إذا كان المعنى البديع مترجما بلفظ مونق شريف، ومعبَّراً بكلام مؤلف رشيق لم يشنه التكلف بميسمه، ولم يفسده التعقيد باستهلاكه" (٢).

---

(١) رسائل الجاحظ (كتاب المعلمين: ٣/ ٤٢) ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا القول يتفق مع ما ذكره كولردج من أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التي تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهري، ليست القصيدة التى منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة، وإنما هي القصيدة التي تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها، راجع كولردج: د. مصطفى بدوي: دار المعارف بمصر ١٩٥٨: ١٧٠، كما يتفق مع ما ذكره جيروم ستولينتز من أن تكرار العودة إلى العمل يكشف ثراءه الفني، وأن الأعمال العظيمة هي التي تكون قادرة على تزويد القارىء بالمزيد من الجمال والجدة كلما عاود قراءتها. انظر النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة د. فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط ٢، ١٩٨١: ١٠٨-١١٠.

(٢) الرسالة العذراء: ٣٧، وراجع العقد الفريد لابن عبد ربه: تحقيق أحمد أمين وآخرين. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ٢: ١٩٦٢: ٤/ ١٨٧.

ويردد الرمّاني ت ٣٨٦هـ فكرة أن الإفهام وحده لا يعد بلاغة، لأنه قد يكون بالغثّ والمستكره والمتكلف من الألفاظ والمعاني، وأن الكلام الذي يكون على هذه الصورة يفقد قيمته الجمالية والنفعية، ولكي تتحقق هاتان القيمتان، فإنه يجب أن يُعتنى بجودة الصياغة الفنية، ليكون التعبير عن المعنى في أحسن صورة، يقول: " ليست البلاغة إفهام المعنى، لأنه قد يُفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عييّ، ولا البلاغة أيضاً بتحقيق اللفظ على المعنى لأنه قد يُحقق اللفظ على المعنى وهو غثّ مستكره ونافر متكلف، وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ "(١).

فالرمّاني – كالجاحظ – يرى أن التكامل بين الإفادة والإمتاع، يتحقق في حسن الإفهام لا الإفهام فقط، ويعبر عن هذه الفكرة في تعبير آخر هو " حسن البيان"، ويقصد به قدرة الصياغة الفنية على التعبير عن حق المعنى، بحيث تتأثر بمقتضاها النفس، وتتمثل الصياغة الفنية عنده في حسن نظم العبارة، بحيث تكون الألفاظ موضوعة الوضع اللائق بها، الذي يعبر عن المعنى دون زيادة أو نقصان، وبحيث تكون أيضاً سهلة سلسلة جميلة الجرس، ولها موقع في السمع، يقول: " وحسن البيان في الكلام على مراتب: فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة مع تعديل النظم حتى يحسن في السمع، ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البَرَد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة" (٢).

أما أبو هلال العسكري ت ٣٩٥هـ فيرى – متابعاً للجاحظ أيضاً – أن الإفهام وحده ليس من أهداف اللغة الأدبية، لأنه قد يقع بلغة سقيمة ملحونة متكلفة، وفي هذا ما يقضي على جمالياتها ويسوّي بينها وبين اللغة العادية. يقول معرّفاً البلاغة بأنها "

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧٥ – ٧٦.

(٢) النكت في إعجاز القرآن: ١٠٧. وقد نقل هذا القول الباقلاني دون إشارة إلى الرماني. انظر إعجاز القرآن: ٢٧٤–٢٧٥. كما أشار ابن أبي الإصبع إلى حسن البيان بما لا يخرج عن مضمون كلام الرماني، انظر تحرير التحبير ٤٨٩/٤٩٠، وراجع له أيضا بديع القرآن: تحقيق د. حفني شرف. نهضة مصر ١٩٥٧ : ٢٠٤.

كل ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا فى البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقاً، لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى" (١).

فتمكين المعنى فى قلب المتلقى لا يكون بالإفهام وحده، وإنما يكون بجودة الصياغة الفنية، أو بتعبيره " بحسن المعرض وقبول الصورة؛ لأن الصياغة الفنية هى التى تحقق للغة الأدبية جماليتها وفعاليتها وتميز بينها وبين اللغة العادية. يقول - متابعا للجاحظ - : " ومن قال إن البلاغة إنما هى إفهام المعنى فقط، فقد جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانه سواء، وأيضا فلو كان الواضح السهل، والقريب السلس الحلو بليغا، وما خالفه من الكلام المستقبح المستغلق والمتكلف المتعقد أيضا بليغا، لكان كل ذلك محموداً وممدوحاً مقبولاً، لأن البلاغة اسم يمدح به الكلام، فلما رأينا أحدهما مستحسنا، والآخر مستهجنا، علمنا أن الذى يُستحسن هو البليغ، والذى يُستهجن ليس ببليغ "(٢).

ويعرض أبو هلال - كالجاحظ - لتفسير معنى الإفهام عند العتابى، ويرى أنه يجب ألا يؤخذ المعنى على ظاهره، لأنه يلزم عن ذلك أن يكون الألكن والسوقى والأعجمى، والذى يستخدم الإيماءات والإشارات، وكذلك الحيوانات التى يمكن معرفة إراداتها بمتابعة حركاتها وأصواتها بلغاء، ولما كان الذوق السليم ينفى عن كل هؤلاء صفة البلاغة، فإن ما عناه العتابى بالإفهام هو " أن من أفهمك حاجته بالألفاظ المستحسنة والعبارة النيرة فهو بليغ" (٣).

ومن هذا يتضح أن الإفهام - أو جانب الإفادة - لا يعد وحده غاية للتعبير الأدبى؛ إذ يجب أن يتكامل مع جانب الإمتاع، أو الصياغة الفنية لكى تتحقق هذه

(١) كتاب الصناعتين: ١٦، وانظر المصدر نفسه: ٧٦/٧٥.

(٢) كتابة الصناعتين: ١٦.

(٣) المصدر نفسه : ١٧.

الغاية، لأنه لو كان الإفهام وحده هو المقصود لخرج التعبير الأدبى فى صورة تقريرية جافة تقترب من العلم، وتنفى كل أثر للصفة الأدبية عنها. وفى هذا ما يكفل نفور المتلقى وعدم التأثر بها وضياع مضمون ما يراد إفهامه. أما إذا صيغ هذا المضمون صياغة فنية حسنة جيدة، فإنه يتوفر له من الإمكانات الجمالية والتأثيرية ما يشبع الحاجات النفسية للمتلقى، ويحقق له الإمتاع، فتقبل عليه النفوس، وتستوعبه الأذهان، ولا تنبو عنه الطباع، ولا يرده الفهم الثاقب، ولا يمجه السمع المصيب، يقول أبو هلال: " فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف. وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه، والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسى البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب، وينفر للمنتن، والفم يلتذ بالحلو، ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الرائع، وينزوى عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين، وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام المعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغى إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخر عن الجافى الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب، والروّية الفاسدة" (١).

ويؤكد مرة أخرى أهمية الصياغة الفنية فى توصيل مضمون العمل الأدبى، وإحداث التأثير المطلوب فى نفس القارىء، فيقول: " ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ، أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعانى فقط؛ لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها فى الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجوده مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه" (٢).

---

(١) كتاب الصناعتين: ٦٣.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها، وراجع فيه أيضاً ص: ٢٠١، وانظر له أيضاً ديوان المعانى: ٨٨/٢.

أما أبو إسحاق الحصرى القيروانى ت ٤١٣هـ أو ٤٥٣هـ، فإن وجهة نظره عن تكامل جانبى الإفادة والإمتاع فى وظيفة النثر الفنى تبنى على آراء عمرو بن عبيد [(١)]، والجاحظ [(٢)]، والرمّانى [(٣)]، ويبدو أنه كان أكثر تأثراً بالجاحظ، إذ يتخذ من أسلوبه الذى يراوح فيه بين الإفادة والإمتاع، وبين الجد والهزل، تنشيطا للقارىء، ودفعا لملالته وسأمه – منهجا ينتهجه فى كتابه زهر الآداب، يقول فى مقدمة الكتاب " وقد أخذ (يقصد الكتاب) بطرفى التأليف، واشتمل على حاشيتى التصنيف، وقد يعز المعنى، فألحق الشكل بنظائره، وأعلق الأول بآخره، وتبقى منه بقية أفرقها فى سائره، ليسلم من التطويل الممل، والتقصير المخل، وتظهر فى التجميع إفادة الاجتماع، وفى التفريق لذاذة الإمتاع، فيكمل منه ما يونق القلوب والأسماع، إذ كان الخروج من جد إلى هزل، ومن حزن إلى سهل، أنفى للكلل، وأبعد من الملل" [(٤)].

وفى هذا ما يدل على أنه كان يرى – كالجاحظ – أن جانب الإمتاع لا يقل أهمية عن جانب الإفادة، بل إن وجوده أساسى فى تحقيق الإفادة، وبتكاملهما معا تتحقق الغاية المرجوة من الأدب.

ولا تختلف نظرة أبى حيان التوحيدى ت حوالى ٤١٤هـ عما وجدناه عند الجاحظ، ففى رده على من رأى أن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك، والسلطان إليها أحوج، وهو بها أعنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير – [(٥)] يقرر أن كتابة الأموال أو صناعة الحساب – وإن كانت تهدف إلى جباية الأموال، أو بتعبير آخر إذا كانت غايتها الإفادة – تفتقر إلى الكتابة الإنشائية التى تخفف من جفاف لغتها ومن تقريريتها، بما تملكه من وسائل الصياغة الفنية، وفى هذا ما يمكنها من التأثير فى

---

(١) انظر زهر الآداب: ١/١٠٢.
(٢) انظر المصدر نفسه: ١/٤٤/١٠٨/٤٠٢/٤٠٣.
(٣) انظر المصدر نفسه: ١/١٠٠/١١٨.
(٤) زهر الآداب: ١/٢.
(٥) انظر الإمتاع والمؤانسة: ١/٩٦.

المخاطَب بها، وتحقيق الغاية المنوطة بها. يقول: "قلت أيها الرجل، قولك هذا كان يسلم لو كان الإنشاء والتحرير والبلاغة بائنة من صناعة الحساب والتحصيل والاستدراك وعمل الجماعة، وعقد المؤامرة، فأما وهى متصلة بها، وداخلة فى جملتها، ومشتملة عليها، وحاوية لها، فكيف يطرد حكمك، وتسلم دعواك؟، ألا تعلم أن أعمال الدواوين التى ينفرد أصحابها فيها بعمل الحساب فقيرة إلى إنشاء الكتب فى فنون ما يصفونه ويتعاطونه، بل لا سبيل لهم إلى العمل إلا بعد تقدمة هذه الكتب التى مدارها على الإفهام البليغ، والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح" [1]، فكاتب الحساب - إذن - لا يمكنه " أن يجبى إلا بالكتب البليغة والحجج اللازمة واللطائف المستعملة" [2].

ويلقى أبو حيان مزيداً من الضوء على تكامل كتابة الحساب وكتابة الإنشاء، أو جانبى الإفادة والإمتاع، فيقول: " فلو ظن ظان بأن مدار الملك على الحساب، فهو صحيح، ولكن بعد بلاغة المنشىء؛ لأن السلطان يأمر، وينهى، ويلاطف، ويخاطب، ويحتج، وينصف، ويوعد، ويعد، ويضمن، ويمنّى، ويعلق الأمل، ويؤكد الرجاء، ويحسم المادة الضارة، ويذيق الرعية حلاوة العدل، ويجنبهم مرارة الجور، ثم يجبى" [3]، وعلى ضوء هذه الحقيقة التى أوضحها أبو حيان فإنه ينتهى إلى "أن الفصاحة جامعة بين الأمرين، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتى إلى صناعة فيشقها نصفين، ويشرّف أحد النصفين على الآخر" [4].

فالحساب والإنشاء، أو بتعبير آخر الإفادة والإمتاع - نصفان متكاملان، وغير متفاضلين، ولا منفصلين، ولا يمكن للناقد المنصف أن يعلى من شأن أحدهما على الآخر، أو أن يتصور أن الغاية من الكتابة تتحقق بأحدهما دون الآخر.

أما ابن الأثير، فإن موقفه من تكامل جانبى الإمتاع والإفادة لا يختلف عما

---

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١/٩٧ -٩٨.

(٢) المصدر نفسه: ١/٩٨.

(٣) المصدر نفسه: ١/١٠٠.

(٤) المصدر نفسه: ١/١٠٠.

وجدناه عند الجاحظ وأبى هلال وأبى حيان، فهو يدعو إلى العناية بالصياغة، لكى تبرز المعانى المقصودة فى شكل فنى يحقق حسن الإفهام، يقول: " وعليك بتنقيح الألفاظ وتحسينها، فإن الخطب الرائعة والأشعار البارعة لم تعمل لإفهام المعانى فقط، لأنه لو قصد بها الإفهام فقط، لكان الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيد فى الإفهام، وإنما عملت الخطب والأشعار لأجل الإتيان ببداعة اللفظ، وإحكام صنعته، ولسنا نعنى بذلك أن يجعل المؤلف همته مقصورة على تجويد الألفاظ ويهمل المعانى المنوطة تحتها، وإنما المَعْنِىُّ به أن تكون المعانى المقصودة ذات ألفاظ حسنة رائعة" (١).

فهو هنا يعرض لفكرة الجاحظ عن حسن الإفهام، ويكاد يكرر نفس الكلمات التى عرضها بها أبو هلال، كما نجده يعرض لفكرة أبى حيان عن حاجة كتب الأموال والحساب إلى كتابة الإنشاء، فيذكر أن الكتب التى تدور حول الأحكام السلطانية من الإمامة والإمارة والقضاء والحسبة وغير ذلك، يجب أن تكون بأسلوب بلاغى يخفف من تقريرية المسائل الفقهية التى تتضمنها، ويؤثر فى نفوس المتلقين بما يوفره من وسائل جمالية وتأثيرية، ويرى أنه لو لم يكن هذا الأسلوب ضروريا فى كتابة الكتب السلطانية، لكانت كتب الفقه المحض هى البديلة عنها، ولفقدت الكتابة دورها السياسى والاجتماعى والدينى، يقول بعد أن يذكر ضرورة إلمام الكاتب بالمعارف الفقهية " ولسنا نعنى بهذا القول أن يكون الكتاب مقصوراً على فقه محض فقط؛ لأننا لو أردنا ذلك لما كنا نحتاج فيه إلى كتب كتاب بلاغى، بل كنا نقتصر على إرسال مصنف من مصنفات الفقه عوَضا عن الكتاب، وإنما قصدنا أن يكون الكتاب الذى يكتب فى هذا المعنى مشتملاً على الترغيب والترهيب، والمسامحة فى موضع، والمحاققة فى موقع، مشحونا ذلك بالنكت الشرعية المبرزة فى قوالب البلاغة والفصاحة" (٢).

ومن هذا يتضح أن ابن الأثير يتابع سابقيه فى أهمية تكامل جانبى الإفادة والإمتاع، أو ضرورة العناية بالصياغة الفنية للتعبير الجيد عن المعانى المقصودة.

---

(١) الجامع الكبير: ٢١، وانظر المصدر نفسه: ٢٣.

(٢) المثل السائر: ١/٦٠.

وفى حقيقة الأمر، فإن هذه النظرة لا تختلف عند أغلب النقاد والبلاغيين، وإذا رجعنا إلى تعريفهم لمفهوم النثر الفنى وحرصهم على أن تتوافر فيه العناصر الجمالية أو الصفة الشعرية، لتأكد ما نذهب إليه من عنايتهم بتكامل جانبى الإفادة والإمتاع، ولذا فقد اقتصرنا فى هذا العرض على ما ذكرناه من النقاد حتى لا نكرر ما سبق الإشارة إليه فى الفصل الأول.

**أما الفلاسفة**، فبرغم تأكيدهم لجانب النفع فى الخطابة، فإنهم لم يهملوا جانب الإمتاع كلية، إذ أن الإفادة عندهم تتضمن الإمتاع، أو بمعنى آخر، فإنهم يرون أنه لا يتوصل إلى الإفادة إلا إذا كان الأمر ممتعا للمتلقى، وباعثا على الإقبال عليه ليكون أتم قبولا وتأثيراً.

وتتضح نظرة الفلاسفة إلى تكامل جانبى الإفادة والإمتاع، واحتواء أحدهما على الآخر، فى أنهم يعدون اللذة من الخيرات العامية التى تشتاق إليها النفوس، ويرون أن اللذيذ يمكن أن يكون جميلاً أو نافعاً، وهو فى هذه الحالة يحقق أكبر قدر من الخير، ومن هنا يربط ابن سينا بين اللذة وبين الذكاء وحسن القبول والحفظ والتعليم والخفة فى العلوم والصنائع، وهذه أمور معرفية وعملية واتفاقية، مما يعنى أنها فى حد ذاتها لذّات، وفى الوقت نفسه خيرات نافعة. يقول: " واللذة من الخيرات العامية، لأنها مما تشتاق إليه الطبيعة الحيوانية، بل كل مشتاق إليه إما جميل، وإما لذيذ، وإما نافع ، فإذا كانت اللذة تعد خيراً، فكيف ما كان من اللذيذ - مع أنه لذيذ - جميلاً أو نافعاً، وكذلك التمكن اللطيف، مثل الذكاء وحسن القبول، وكذلك الحفظ والتعليم والخفة فى العلوم والصنائع، وقد تختار هذه لذواتها لا لغيرها ، فهذه خيرات نافعة، معترف بها عند الجمهور، وأضدادها شرور" (١).

إن ارتباط اللذة - وهى انفعال جسمانى (٢) - بالخير، وهو غاية أخلاقية ومعرفية تتحقق فى صورة عملية - يشى بتكاملهما، واحتواء كل منهما على الآخر،

---

(١) الخطابة: ٧٢ وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٦٢ وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٨.

(٢) انظر الخطابة لابن سينا: ٩٩، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٨٩/ ٩١.

فجانب الإفادة يجب أن يكون لذيذاً حتى تتقبله النفوس، كما أن اللذة يجب أن تكون مفيدة ذات هدف وإسهام فى تدعيم جانب الإفادة، ولذا يرى الفلاسفة أن ما كان من الخيرات معه لذة فهو آثر مما ليس معه لذة، وأن كل ما كان من الخيرات، أثبت فينا فهو ألذ مما هو أقل ثباتا، وأن جميع الأشياء التي تلائم هوانا ملاءمة أكثر، فإن منفعتها لنا إنما يكون فى رسوخها وثباتها (١).

ويربط الفلاسفة بين الفضائل – كغاية أخلاقية تبرز فى صورة عملية – وبين الجميل واللذيذ، فيذكرون أن الجميل يُختار لذاته من أجل أنه لذيذ وخير، وأن الفضيلة نوع من الجميل لأنها تؤدى إلى الخير، ويعنى هذا أن الجميل والفضيلة لذيذان لأنهما يؤديان إلى الخير، أى إلى الإفادة. يقول ابن سينا: "فالجميل هو المختار لأجل نفسه، وهو المحمود اللذيذ لا لشىء آخر بل لأجل خيريته، فإنه جميل من هذه الجهة، والفضيلة نوع من الجميل، لأنها قوة أى ملكة حسنة التأتى لتحصيل ما هو خير أو يُرى خيرا، وهى التى تفعل أو تحفظ الأمور الشريفة العظيمة من كل جهة" (٢).

ويتفق معه ابن رشد فى ذلك فيقول: " إن الجميل هو الذى يختار من أجل نفسه، وهو ممدوح وخير، ولذيذ من جهة أنه خير، وإذا كان الجميل هو هذا، فَبَيّنٌ أن الفضيلة جميلة لا محالة، لأنها خير وهى ممدوحة، والفضيلة هى ملكة مقدرة لكل فعل هو خير من جهة ذلك التقدير، أو يظن به أنه خير، أعنى الحافظة لهذا التقدير والفاعلة له، ولذلك كانت موجدة لكل فعل يقصد به نحو غاية ما جليل القدر عظيم الشأن، فى حصول تلك الغاية عنه" (٣).

فالجمال أو الإمتاع يتضمن الإفادة، كما أن الإفادة تتضمن الإمتاع، ويؤكد الفلاسفة ذلك، فيذكر ابن سينا أن الفضيلة لذيذة، وأن الصنيع الجميل لذيذ أيضاً، (٤)

---

(١) راجع الخطابة لابن سينا: ٧٩/٨٠.

(٢) الخطابة: ٨٤، وراجع الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا: ٥١.

(٣) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٧٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٣٨.

(٤) الخطابة: ١٠٠.

وأن الفعل الجميل، إذا فُعل لذيذ، والانفعال الجميل لذيذ، وذلك لأن " الفعل الحسن إنما يلذ لأنه يشتاق فيه إلى أمرين، أحدهما الحسن، والآخر إظهار الاقتدار" [1]. فالفعل الحسن يتضمن غاية جمالية وغاية عملية تهدف إلى إفادة الآخرين بإظهار الاقتدار على فعل الأفعال الحسنة. ويوضح هذا ابن رشد، فيقول " وبالجملة فحسن الفعل وحسن الانفعال من الأمور اللذيذة، وحسن الانفعال إنما يلتذ به لا لنفسه، بل لمكان التشوق إلى الكمال الحاصل، أو الذى يظن أنه يحصل عنه، وأما حسن الفعل فيلتذ به المرء لنفسه ولغيره، وهو الذى يقع به حسن الفعل" [2].

وتبدو أهمية هذا التوضيح إذا علمنا أن المقصود بالخطابة فى نظر ابن رشد هو الفعل أو الانفعال [3]، والفعل والانفعال يندرجان تحت جانب الإفادة، لأن الفعل واقع متحقق ينعكس أثره على الآخرين، والانفعال شعور نفسى يهدف إلى تكميل صورة الفعل والارتقاء به. وفى هذا ما يؤكد أن الإفادة يجب أن تتضمن ما يحقق الإمتاع حتى يمكن أن نطلق عليها اسم الإفادة الحسنة.

ويرجع ابن رشد حرص الإنسان على أن تكون أفعاله وأقواله لذيذة - إلى حبه لنفسه، فحب الإنسان لذاته يدفعه إلى تجميل أفعاله، وإلى إيثار اقتناء الجميل، ولذا فإنه يريد أن يجمع لنفسه كل الفضائل التى تكون حافزاً على الفعل الجميل. يقول: "ومن أجل أن الإنسان يحب نفسه تكون حالاته لا محالة لذيذة عنده، أعنى أفعاله وأقواله، ولذلك يوجد أكثر الناس، وهم الجمهور، إنما يحبون الأفعال الجميلة، والكرامة، والبنين؛ لمحبة أنفسهم ... وسد الخلة لذيذ من هذه الجهة لأنه فعل من أفعاله" [4].

ويتجلى الحرص على تكامل جانبى الإفادة والإمتاع فى دعوة الفلاسفة إلى ضرورة توافر جانبى الإفهام والإلذاذ فى كل الأدوات الفنية التى تستعين بها الخطابة،

---

(١) المصدر نفسه: ١٠٣.

(٢) تلخيص الخطابة: ٩٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٤.

(٤) المصدر نفسه: ٩٧.

فالحرص على الإفهام تأكيد لمراعاة قدرات المتلقى فى التحصيل، وذلك لأن الخطابة تستهدف إلى جانب الغاية الأخلاقية غاية أخرى عملية، فإذا لم يفهم المتلقى ما يراد منه فإن ذلك ينعكس بصورة تلقائية على صورة عمله. أما الحرص على الإلذاذ فتتميم للإفادة، وحث للمتلقى على قبول الأمر المراد منه، لما يجده من ميل ولذة فى نفسه تجاهه، وبهذا يمكنه الإحسان فى إبراز ذلك الأمر فى صورة عملية سلوكية.

ومن هنا يأتى اشتراط الفلاسفة لتوافر جانبى الإفهام والإلذاذ فى لغة الخطابة، يقول ابن سينا " واعلم أن العبارة المفهمة لذيذة بما يفهم، والإغراب مستكره لما لا يفهم"(١).

فاللذة ترتبط بدرجة الإفهام وتتوقف عليها، وهما معا موصلان إلى الإقناع الحسن، ولذا صارت الألفاظ الغريبة. مستكرهة وغير لذيذة؛ لأنها تحول دون الوقوف على معناها، ومن ثم لا يتوصل بها إلى الإمتاع الذى يتمم الإفادة من الخطابة، ويزيد ابن رشد الأمر وضوحاً، فيذكر أن شأن الخطابة إنما هو أن تفعل الإقناع حسنا جيداً، وأن ذلك لا يتحقق إلا بالأقاويل الحسان المنجحة الفعل، التى يتوافر فيها الإفهام والإلذاذ، وتنأى عن الغرابة والابتذال، يقول: "إن مبدأ الأمر فى ذلك هو أن تكون الألفاظ المستعملة فيها جيدة الإفهام لذيذة عند كل أحد، والألفاظ فهى دالة على شىء فما كان منها يفعل على الدلالة جودة الإفهام والإلذاذ، فهى التى تفعل جودة الإقناع، وليس يصلح لهذا الفعل الأسماء التى من اللغات الغريبة، لأنها مجهولة غير جيدة الإفهام، ولا تصلح أيضاً لذلك الأسماء المبتذلة المشهورة؛ لأنها، وإن كانت جيدة الإفهام، فإنها غير لذيذة "(٢).

كما يشترط الفلاسفة تحقيق هذين الجانبين فى الصورة الفنية، ولذا يرون أنها يجب ألا تكون بعيدة الأطراف، لأن ذلك يعوق الإفهام، كما يجب ألا تكون متبذلة؛ لأن ذلك يحول دون الإلذاذ. يقول ابن رشد: "ليس كل إبدال يصلح لهذه الصناعة، وإنما

(١) الخطابة: ٢٢٨، وانظر المصدر نفسه: ٢٢٩/١٨٧.

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩١، وانظر أيضاً: ٢٩٢، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١٣.

الذى يصلح لها من التغييرات ما وجدت فيه هذه الزيادة، أعنى جودة الإفهام مع الإلذاذ"[1].

كذلك يحرص الفلاسفة على توفير القيم الموسيقية للقول الخطبى ليكون لذيذ المسموع[2] : حتى يكون أتم قبولا وتحقيقا للفائدة.

ومما يؤيد اهتمام الفلاسفة بالصياغة الفنية، بحيث تكون معبرة عن المضمون ومؤثرة فى المتلقى، أنهم ذكروا أن القيم الجمالية التى تحقق الصفة الفنية أو الشعرية للكلام يمكن أن تتحقق فى النثر الفنى، يقول ابن سينا: "والأمور التى تجعل القول مخيّلا، منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم، وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صفة إلا غرابة المحاكاة، والتخييل الذى فيه، وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة فى اللفظ أو المعنى، إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب، والحيلة التركيبية فى اللفظ مثل التسجيع، ومشاكلة الوزن، والترصيع، والقلب، وأشياء قيلت فى "الخطابة"، وإما بمخالفة، والمشاكلة إما تامة، وإما ناقصة، وكذلك المخالفة، إما تامة، وإما ناقصة، وجميع ذلك إما بحسب اللفظ، وإما بحسب المعنى" [3]. ثم يشرح هذه الأقسام ويذكر فيها الترصيع والطباق والمقابلة والجناس تاما وناقصا، والترادف والألفاظ المشتركة، والأضداد والمشاكلة، والتناسب والتقسيم والجمع والتفريق [4]. ويذكر أنها من الصبغات الشعرية [5]، مما يعنى أن الصبغات الشعرية

---

(١) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩١، وانظر المصدر نفسه ٢٩٢، وراجع الخطابة لابن سينا: ١٧٧، ١٧٨، ٢٢٩، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١٣.

(٢) انظر الخطابة لابن سينا: ١٩٩، ٢٢٢، ٢٢٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٤٩، ٢٨٤، ٢٨٨.

(٣) فن الشعر: ١٦٣، وراجع الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ٢١.

(٤) انظر فن الشعر: ١٦٤ – ١٦٥، والحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ٢٢– ٢٩.

(٥) انظر فن الشعر: ١٦٥، والحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر: ٢٩.

هى الخصائص الجمالية لمقومات العمل الأدبى.

فبعض هذه الصبغات يرجع إلى الوزن، وبعضها يرجع إلى اللفظ، وبعضها يرجع إلى المعنى، وبعضها يرجع إلى اللفظ والمعنى، فاللفظ يجب أن يكون بليغا فصيحاً، أى ذا قيمة جمالية ذاتية، والمعنى يجب أن تتوافر فيه مقومات الجدة والطرافة، واللفظ والمعنى يجب أن ينسجما فى التعبير حتى يحققا جودة العبارة عن المعانى المختلفة، ويبرزا فاعلية الصور الفنية، كما أن من هذه الصبغات ما يخص القيم الموسيقية للأسلوب، وتتمثل هذه القيم فى السجع والترصيع والجناس والطباق والقلب والمشاكلة والتناسب والجمع والتفريق، ونلاحظ أن هذه القيم ترجع إلى ما نطلق عليه اسم الألوان البديعية، مما يدل على أن ابن سينا لا يعد هذه الألوان من قبيل التزيين والتحسين، وإنما يفسح لها مكاناً بارزاً بوصفها مقوماً من مقومات العمل الأدبى، يستطيع أن يسهم بتأثيراته الجمالية فى إثرائه، وتحقيق المهمة التى يسعى إليها.

وبرغم ما قد يبدو فى حديث ابن سينا من فصل بين مقومات العمل الأدبى، إلا أننا إذا نظرنا إلى الإطار العام الذى يحكم نظرته النقدية، فإننا نجد أن هذا الفصل من أجل النص على القيم الذاتية التى يجب أن تتوافر فى هذه المقومات، شريطة أن تتكامل لتنصهر فى إطار الكل.

ومع أن ابن سينا يذكر هذه القيم الجمالية، أو الصبغات الشعرية، فى كتابين خاصين بالشعر، إلا أنه لا يقصرها على الشعر وحده.

فلقد ذكر فى النص السابق أن هذه الأمور تجعل القول مخيلا دون تحديده بالشعرأو النثر، ثم ذكر فى كتابه الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر أن هذه الأمور تجعل القول الشعرى مخيلا، وإذا لاحظنا أنه فى النص السابق يحيل إلى كتاب الخطابة للتعرف على بعض هذه الصبغات، وإذا علمنا أن القول الشعرى يمكن أن يكون قولاً نثرياً مخيلاً [1]، فإنه يمكن القول بأن الأمور التى تجعل القول مخيلا، أو

---

(١) انظر فن الشعر لابن سينا: ١٦٨. ومما تجدر الإشارة إليه أن الفارابى قد سبق إلى ذكر القول الشعرى، وهو عنده القول النثرى المخيّل، والفرق بينه وبين الشعر هو الوزن فقط، راجع جوامع الشعر للفارابى: ١٧٢ - ١٧٣.

الصيغات الشعرية، تخص كلا من الشعر والنثر معا.

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في أن الصفة الشعرية، وما يتبعها من ضرورة وجود الأمور التي تجعل القول مخيّلا، – توجد في الشعر وفي النثر الفني، فيقول: "والقول إنما يكون مختلفا، أي مغيّراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغيّر، أنه إذا غير القول الحقيقي سمى شعرا أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر" (١).

فالشعرية عند ابن رشد تتحقق في العناية باختيار الألفاظ، ويذكر منها الأسماء الغريبة، وهي الأسماء التي تتميز بجدة إيحاءاتها، لأنها غير مبتذلة، كما تتحقق في الصور الفنية أو – كما يقول – التغييرات، وتشمل الاستعارة والتشبيه وكل أنواع المجاز، وكل ما يخرج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من السلب إلى الإيجاب، ومن الإيجاب إلى السلب، وجمع الأضداد (٢)، كما تتحقق في توافر القيم الموسيقية وتشمل الموازنات والمتناسبات، والموافقة في المقدار كالطباق والمجانسة(٣).

ومن هنا فإنه إذا تحققت الصفة الشعرية في القول النثرى أخرجته من دائرة النثر الجاف إلى دائرة القول الشعرى، ويصبح له من التأثير والفعل ما للشعر من فعل وتأثير، ومن ثم تصبح الشعرية بتأثيراتها الجمالية غير خاصة بالشعر، وإنما توجد في *النثر الفني أيضاً*.

ويحرص ابن رشد على تأكيد وجود هذه الصفة في النثر الفني، ولذا يدعو إلى ضرورة تنويع الأمور التي تحدث تخييلاً في القول حتى يمكن الإفادة بأكبر قدر ممكن

---

(١) تلخيص الشعر لابن رشد: ١٤٩.

(٢) انظر: المصدر نفسه: ١٤٢، ١٥١، ١٥٢ وراجع تلخيص الخطابة: ٣٠١.

(٣) راجع تلخيص الشعر لابن رشد: ١٤٥، ١٤٧.

من طاقاتها الفنية، ومن هنا فإنه يرى أنه يجب على الخطيب ألا يستعمل الألفاظ المستعارة فقط، أو الغريبة فقط، أو المشهورة فقط، وإنما عليه أن يخلط بينها ليكون القول أشد تخييلا وتأثيراً، وليكون الأسلوب أكثر جدة وطرافة، يقول: " وليس ينبغي للخطيب أن يجعل أقاويله كلها بألفاظ من جنس واحد حتى تكون كلها بألفاظ مستعارة أو غريبة أو مشهورة، بل ينبغي أن يخلط ذلك، فإن بذلك يكون القول أشد تخييلا، لأنه إذا أتى بها من جنس واحد، ولم يكن فيها شيء غريب، لم يفد ذلك غرابة ولا تعجباً تحرك النفس، وإنما يظهر فضل القول المخيل على القول المشهور إذا قرن به، وكذلك القول الغريب، فإذا أتى بها كلها من جنس واحد أشبهت المألوف، ولم تكن هناك غرابة تحرك النفس" (١).

إن الحرص على وجود الصيغات الشعرية في الخطابة يعد في واقع الأمر حرصاً على إبراز المضمون أو جانب الإفادة في شكل فني مؤثر، كما يعد في الوقت نفسه دعوة إلى تكامل جانبي الإفادة والإمتاع، وبهذا تتفق نظرة الفلاسفة إلى أهمية تكامل هذين الجانبين مع نظرة النقاد والبلاغيين.

(١) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨١، وراجع الخطابة لابن سينا: ٢٢١، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٠٢.

# الفصل الثالث

# اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية

# الفصل الثالث

## اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية

يعد العمل الأدبى عملا لغويا فى المقام الأول؛ وذلك لأن الأديب لا يستطيع التعبير عما بداخله ، وتوصيله الى المتلقى إلا من خلال إجادة استخدام اللغة وتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة فيها ،" فاللغة هى موسيقاه ، وهى ألوانه، وهى فكره ، وهى المادة الخام التى سوى منه كائنا ذا ملامح وسمات ، كائنا ذا نبض وحركة وحياة ، كائنا خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحى من ذاته ، كائنا ذا صوت يحمل صورة ، كما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، كذلك اللغة فى يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية " (١).

ولقد اتضح من خلال حديثنا عن مفهوم النثر الفنى أن النقاد والبلاغيين قد رأوا أن القيم تتوافر فيه كما تتوافر فى الشعر ، ويأتى فى مقدمة هذه القيم إشاراتهم إلى تشابه الصفات الجمالية للغة – ألفاظا وتراكيب – فى الشعر والنثر .

كما بدا من خلال حديث الفلاسفة عن مفهوم الخطابة ، أنها ذات صفات خاصة تبعدها عن دائرة المنطق الصارم ، وأنها تستعين بعدد من الوسائل الداخلية والخارجية لمخاطبة الجانب الانفعالى فى المتلقى ، مما يؤكد أن لغتها تقترب من لغة الشعر .

ويبدو من خلال حديثنا عن وظيفة النثر الفنى ، أن النقاد والبلاغيين والفلاسفة قد رأوا أن المهام الاجتماعية والسياسية والثقافية والوجدانية التى يعبر عنها النثر لا بد أن تبرز فى شكل فنى مؤثر ، ولذا فقد عنوا بجوانب الصياغة الفنية ليتحقق التكامل بين جانب الإفادة وجانب الإمتاع ، ومما لا شك فيه أن الصياغة الفنية هى فى حقيقتها صياغة للعلاقات اللغوية ، مما يعنى أن اللغة هى المادة الأولية لها . يقول القلقشندى :

---

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : د. محمد زكى العشماوى، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالأسكندرية ١٩٧٨ : ٣١ – ٣٢ ، وراجع أيضا نظرية الأدب: أوستن وارين ، ورينيه ويليك ٢١.

" لا مرية فى أن اللغة هى أس مال الكاتب ، ورأس كلامه ، وكنز إنفاقه ، من حيث إن الألفاظ قوالب للمعانى التى يقع التصرف فيها بالكتابة " (١).

وبناء على ما تقدم يتضح أن مفهوم النثر الفنى ووظيفته يفرضان الأدوات الفنية التى تحققهما ، وتأتى اللغة فى مقدمة هذه الأدوات ، وتشى إشارات النقاد والبلاغيين إلى أهمية الصياغة الفنية - بأن اللغة فى النثر الفنى - كما هى فى الشعر - ذات قيمة ذاتية تبعث على الإمتاع النفسى ، فى الوقت الذى تعبر فيه عن جانب الإفادة ، وأن اللغة فيه معبر وموصل ومؤثر (٢) ، وكما يقول بعض الباحثين " فاللغة فى الأدب ليست خادمة للفكر والإحساس فحسب ، بل هى إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية فى ذاتها ، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من فطن إلى هذه الحقيقة ، ويكون من حسن الذوق وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية فى الأدب ، فلا يسرف فى اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة فى التأثير ، عناصر التصوير ، وعناصر الموسيقى، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية ، فيأتى أدبه أو شعره ، وقد غلبت عليه اللفظية ، وخلا من كل مادة إنسانية فكرا أو إحساسا(٣).

ويتفق الفلاسفة المسلمون مع النقاد والبلاغيين فى هذا الأمر ، فيذكرون أن اللغة فى الشعر والنثر الفنى قيمة ذاتية ، لا يتحقق التأثير فى المتلقى بدون وجودها ، وأن هذه القيمة لا تتوفر فى بقية الصنائع القياسية ، ومن هنا يقارنون بين لغة الأدب (شعرا ونثرا ) وبين لغة العلم ، ويرون أن الاهتمام بتحسين الألفاظ خاص بالشعر والنثر الفنى ، أما العلوم فإنها لا تهتم بذلك لأنه ليس من طبيعتها تزيين الألفاظ

---

(١) صبح الأعشى : ١ / ١٥٠

(٢) انظر دور الكلمة فى اللغة : ستيفن أولمان ، ترجمة د. كمال بشر : ٢٠ ، ٢١ .

(٣) النقد المنهجى عند العرب: د. محمد مندور : ١٢٣ ، وراجع أيضا دور الكلمة فى اللغة : ٩٢ ، ومصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى : د. منصور عبد الرحمن : ١١٤ ، ومقالات نقدية : د. محمود الربيعى : ٦٢ .

وتحسينها ، وذلك لأنها تنحى الجانب الشخصى والانفعالى من اهتماماتها ، فالحقيقة العلمية لا تختلف باختلاف طرق التعبير عنها ، وذلك عكس الحقيقة الفنية ، فالمعنى فى العلوم ثابت لانعدام الجانب الشخصى ويقينية الموضوع ، والمعنى فى الأدب متغير، للاهتمام بالجانب الشخصى ، واختلاف الرؤى التى ينظر إليه من خلالها ، وكما يقول هربرت ريد : " إن ما نتوقعه حقا فى العمل الفنى هو عنصر شخصى معين ، إذ أننا نتوقع من الفنان أن يتمتع ، إن لم يكن بعقل متميز فبحساسية متميزة على الأقل ، إننا نتوقع منه أن يكشف لنا عن شئ أصيل، هذا العنصر الشخصى هو النظرة الموحدة والخاصة إلى العالم " (١). ولا شك أن هذا يتطلب من لغة الأدب ، أن تكون أكثر ثراء وإشباعا لعاطفة المتلقى ، بينما تكون لغة العلم أكثر تحديدا ودقة ؛ لأنها تخاطب العقل وحده ، و من ثم فإنه لا يلزمها إلا أن تكون مفهومة ومحددة وواضحة ومطابقة للمعنى دون زيادة أو نقصان ، ومن هنا يُعد الاشتغال بتحسين الألفاظ فى العلوم أمرا يسم صاحبه بالتزوير والغش والخداع ، يقول ابن سينا : "واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ فى صناعة الخطابة والشعر أمر عظيم الجدوى، وأما التعاليم فإن اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير ، ويكفى أن تكون مفهومة غير مشتركة، ولا مستعارة ، وأن تطابق بها المعانى، ولا يختلف التصديق فى التعليم بأى عبارة كانت إذا عبرت عن المعنى ، وأما الإقناع فى الخطابة والتخييل فى الشعر فيختلف فى المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التى تكسوه ٠٠٠ولذلك فإن المشتغلين بالحقائق المتمكنين من المعرفة، المتحلين بالصدق لا يتعاطون طريقة تزيين الألفاظ، فلا المهندس، ولا معلم

---

(١) معنى الفن ترجمة سامى خشبة، العراق، ط ٢/١٩٨٦:٥٠ وراجع المرجع نفسه :٦٠، وراجع عن الفرق بين لغة الأدب ولغة العلم: نظرية الأدب اوستن وارين، رينيه ويليك:٢٢. العلم والشعر، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوى مكتبة الأنجلو المصرية د.ت.:٣٢/٣٠/٢٩. والفنون والإنسان: إروين إدمان: ٨٢/٦٩/٥٨، والفن خبرة: جون ديوي: ٢٢٦/١٤٦/١١٥/١١٤٠ ومباديء النقد الأدبى ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة النشر:١٩٦١:٣٣٩ـ٢٤٠ ومقال:" اللغة والأدب" ، إدوار سابير، ترجمة سعيد الغانمى، مجلة الثقافة الأجنبية ، العراق، السنة الثامنة، العدد الأول ١٩٨٨ ص ١٧٠ النقد الفنى: جيروم ستولينتز: ٤٥٩ وما بعدها. ومعايير الحكم الجمالى : د. منصور عبد الرحمن :٣٠٢.

آخر يعنيه الاشتغال بالألفاظ وتحسينها، إلا أن يكون ناقصا أو مزورا، أومضطراً إلى أن يروج المعنى باللفظ "(١). ويتفق ابن رشد مع ما ذهب إليه ابن سينا، فيذكر أن لغة العلم ( البرهان) يجب أن تكون أتم إبانة عن المعانى ، وأجود تفهيما ، وألا تكون غامضة أو مشتركة؛ لأن توافر هذه الصفات معين على تحقيق التصديق البرهانى القائم على اليقين الصادق، والاعتقاد الثابت ، كما يذكر أن العناية بتحسين الألفاظ يتناسب تناسبا عكسيا مع درجة الصرامة المنطقية، ومن ثم فاقل الصنائع المنطقية حاجة إلى تحسين الألفاظ هو البرهان، يليه الجدل ثم السفسطة، ثم الخطابة، ثم الشعر ، ويعنى هذا أن عناية الخطابة والشعر بالألفاظ ترجع إلى بعدهما عن دائرة المنطق الصارم الذى يخاطب العقل وحده ، بينما يعتمد الشعر والخطابة على الجانب العاطفى بدرجة أكبر من الجانب العقلى .يقول ابن رشد: "إن القول فى أحوال الألفاظ التى تكون بها أتم إبانة عن المعانى، وأجود تفهيما لها هو ضرورى فى المخاطبة البرهانية ... وذلك أن جهة استعمالها فى المخاطبة البرهانية إنما هو لأن يكو ن بذلك حصول البرهان أيسر وأسهل ، وأوضح ، مثل ما يقال إنه ينبغى أن تكون الألفاظ المستعملة فيه متواطئة غير مشتركة مشهورة عند الجميع ، أو عند أهل تلك الصناعة التى يستعمل فيها ذلك البرهان ، وإن كانت غير مشتركة أن يقسّم جميع المعانى التى يقال عليها ذلك الاسم المشترك، ويبرهن على كل معنى من تلك المعانى على حدته، لأن للألفاظ فى ذلك معونة فى زيادة التصديق الحاصل عن البرهان وقوته كالحال فى الصنائع الأخر فإنها يلفى لها معونة فى إيقاع التصديق المستعمل فيها وإن كانت فى ذلك تختلف ، فأقلها حاجة فى ذلك صناعة الجدل، ثم من بعدها السفسطة ، ثم من بعدها الخطابة، ثم من بعدها صناعة الشعر، فهاتان الصناعتان أكثر حاجة إلى ذلك"(٢).

وإذا كانت الخطابة والشعر أكثر الصنائع القياسية حاجة إلى تحسين الألفاظ

---

(١) الخطابة : ١٩٩-٢٠٠، وراجع مقدمة شرح نهج البلاغة لكمال الدين ميثم البحراني:١٨٥.

(٢) تلخيص الخطابة :٢٥٢-٢٥٣

وتزيينها، فإن هذا يؤكد القيمة الذاتية للألفاظ فيهما ، ولا شك أن هذه القيمة بماتتضمنه من صفات متميزة"للألفاظ والأصوات، مفردة ومركبة ـ تجعل "الأقاويل فى هاتين الصناعتين أتم وأعظم نفعا"(١)، كما أن هذه القيمة تعطى أمرا زائدا على مفهوم اللفظ ، فالمعنى فى الشعر والخطابة فضفاض واسع ، يتخطى السطح الخارجي للألفاظ، وينبع من تفاعلات البنية العميقة، ويتسع لكثير من التأويلات، وذلك عكس الأمر فى العلوم، التى تتسم بالتحديد والدقة والالتزام بنص الكلمات ، وعدم تعددالتأويلات والتفسير ، فالحقيقة العلمية ثابتة لا تتعدد بتعدد انفعالات الأفراد. يقول ابن رشد : " وإنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل فى هاتين الصناعتين هذا الفعل من أجل أنها تخيّل فى المعنى رفعة أو خسة ، وبالجملة: أمرا زائدا على مفهوم اللفظ ، مثل غرابة اللفظ ، فإنها تخيّل غرابة المعنى ، وكذلك فخامته تخيّل فخامة المعنى، والنغم كذلك يفيد فيه هذا المعنى ، وبَينٌ أن هذا مقصود بالطبع للمتكلم على طريق هاتين الصناعتين ، وليس يقصد ذلك أحد عندما يتكلم على طريق الهندسة ولا على طريق العدد "(٢).

ولقد نظر النقاد والبلاغيون و الفلاسفة إلى لغة النثر الفنى من خلال مستويين متكاملين هما مستوى الألفاظ ، ومستوى التراكيب.

وبالنسبة للمستوى الأول : فقد نوّه النقاد والبلاغيون بأهمية تخير الألفاظ لتكون معبرة عن المعنى المراد منها ، ولتكون فى الوقت نفسه ذات صفات جمالية تحقق الإمتاع للمتلقى ، وأطلقوا على هذه الألفاظ اسم " الألفاظ الكتابية "، وهى كما يصفها القلقشندى:"ألفاظ انتخبها الكتاب وانتقوها من اللغة استحسانا لها ، وتمييزا لها فى الطلاوة والرشاقة على غيرها "(٣) .

---

(١) المصدر السابق :٢٥٢

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد:٢٥٢، وراجع أيضا منهاج البلغاء:١١٨/١٢٠، المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع للسجلماسي، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف ـ الرباط، ط١: ١٩٨٠:٣٢٧/٣٢٨، وراجع أيضا مفهوم الشعر، د. جابر عصفور: ٢١٤ـ٢١٦، ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ١٩٣ـ١٩٤.

(٣) صبح الاعشي:١/١٦٢.

ويعد الجاحظ من أوائل من أشار إلى هذه الألفاظ ، إذ يقول : " أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة فى البلاغة من الكتاب ؛ فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ، ولا ساقطا سوقيا "(١)، ويقول فى موضع آخر :" ثم خذه بتعريف حجج الكُتّاب وتخلصهم باللفظ السهل القريب المأخذ إلى المعنى الغامض "(٢).

كما يُعد عبد الرحمن بن عيسى الهمذانى ت ٣٢٠ هـ ، من أوائل من جمع كتابا لهذه الألفاظ ، ولقد كان دافعه إلى هذا ، أنه وجد أن الغريب والعامى المبتذل يشيعان فى لغة الخطابة والكتابة عند المتأخرين ، يقول :" ووجدت من المتأخرين فى الآله قوما أخطأهم الاتساع فى الكلام ، فهم متعلقون فى مخاطباتهم وكتبهم باللفظة الغريبة ، والحرف الشاذ، ليتميزوا بذلك من العامة، ويرتفعوا عند الأغبياء عن طبقة الحشو ، والخرس والبكم أحسن من النطق فى هذا المذهب الذى تذهب إليه هذه الطائفة فى الخطاب ، وألفيت آخرين قد توجهوا بعض التوجه وعلوا عن هذه الطبقة ، غير أنهم يمزجون ألفاظا يسيرة قد حفظوها من ألفاظ كتاب الرسائل بألفاظ كثيرة سخيفة من ألفاظ العامة استعانة بها ، وضرورة إليها لخفة بضاعتهم ، ولا يستطيعون تغيير معنى بغير لفظه ، لضيق وسعهم ، فالتكلف والاختلال ظاهر فى كتبهم ومحاوراتهم ، إذ كانوا يؤلفون بين الدرة والبعرة فى نظامهم"(٣).

ففى هذا النص ينتقد عبد الرحمن بن عيسى الهمذانى الحال التى آلت إليها لغة الخطابة والكتابة ، ويرى أن الذين يستعملون الغريب الشاذ مخطئون ، كما أن الذين يستعملون العامى والسخيف المبتذل مخطئون أيضا ، ومن ثم فإن صنيع هؤلاء وأولئك يدل على قصور فى فهم طبيعة اللغة ووظيفتها ، ونتيجة لهذا فإن من الطبيعى أن يظهر التكلف والاختلال فى أساليب كتبهم ومخاطباتهم ، وبناء على ذلك يرى أن

---

(١) البيان والتبيين:١/١٢٧، وانظر الرسالة العذراء:٣٥، والعقد الفريد:٤/١٧٩، وصناعة الكتاب لأبى جعفر النحاس: تحقيق د. بدر أحمد ضيف، دار العلوم العربية للطباعة والنشر ـ بيروت، ١٩٩٠:١٦١، ومواد البيان ٧٣.

(٢) رسائل الجاحظ (كتاب المعلمين ):٢/٣٩.

(٣) الالفاظ الكتابية:٤/٥.

طريقة الكتاب هى الطريقة المثلى التى تتفق مع طبيعة اللغة ، وإمكاناتها الفنية، وفى الوقت نفسه تحقق وظيفة اللغة التعبيرية والجمالية ، ولذا يجمع فى هذا الكتاب الألفاظ الكتابية التى تتميز بالبعد عن الغرابة والتعقيد والعامية والابتذال، والاشتباه والالتباس، كما تتميز بأنها قادرة على إحداث التصوير الفنى ، والجرس الموسيقى ، والتعبير عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة ، يقول: " فجمعت فى كتابى هذا لجميع الطبقات أجناسا من ألفاظ كتاب الرسائل والدواوين البعيدة عن الاشتباه والالتباس ، السليمة من التعقيد ، المحمولة على الاستعارة والتلويح على مذاهب الكتاب وأهل الخطابة دون مذاهب المتشدقين والمتفاصحين من المتأدبين والمؤدبين المتكلفين، البعيدة المرام على قربها من الأفهام ، فى كل فن من فنون المخاطبات...فليست لفظة منها إلا وهى تنوب عن أختها فى موضوعها من المكاتبة أو تقوم مقامها فى المحاورة ، إما بمشاكلة أو بمجانسة أو بمجاورة "(١).

كما ألف قدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ . كتابا ضم فيه طائفة من الألفاظ الكتابية أسماه " جواهر الألفاظ" ، وفى مقدمته يأخذ على عبد الرحمن بن عيسى الهمذانى، أنه لم يهتم باتفاق المبانى والأوزان للألفاظ المترادفة المعانى ، ومن ثم فقد رأى أن يعطى هذا الجانب حقه فى كتابه ، ليبرز أهمية الموسيقى فى إحداث الإمتاع للمتلقى بجانب الخصائص السابقة ، وكأن قدامة بهذا الصنيع يجمع للألفاظ الكتابية كل القيم الجمالية والفنية المؤثرة ،يقول :" هذا كتاب يشتمل على ألفاظ مختلفة تدل على معان متفقة مؤتلفة ، وأبواب موضونة ، بحروف مسجعة مكنونة ، متقاربة الأوزان والمبانى متناسبة الوجوه والمعانى ، توافق أبصار الناظرين ، وتروق بصائر المتوسمين ، وتتسع بها مذاهب الخطاب وينفسح معها بلاغة الكتاب ، لأن مؤلف الكلام البليغ الفصيح ، واللفظ المسجع الصحيح ، كناظم الجوهر المرصع ، ومركب العقد الموشح ، يَعُد أكثر أصنافه ليسهل عليه اتفاق وصفه وائتلافه ، وقد ألف الألفاظ غير كتاب ، فقيل :أصلح *الفاسد* ، وضم *النشر*، وسد *الثلم* ، وأسا *الكلم*، فوزن *أصلح الفاسد* ، مخالف لضم النشر، وكذلك سد ، وأسا، ولو قيل أصلح الفاسد، وألف الشارد، وسددالعائد، وأصلح

(١) جواهر الألفاظ :٢-٣

ما فسد، وقوم الأود، أو قيل صلح فاسده ورجع شارده، لكان فى استقامة الوزن، واتساق السجع عوض من تباين اللفظ، وتنافى المعنى والسجع"[1].

ومن الواضح الجلى أن اختصاص طائفة معينة من الألفاظ بصفة الكتابية، لا يعنى أن هناك ألفاظا كتابية وأخرى شعرية[2] ، وإنما يعنى أن الكتاب والخطباء قد وضعوا أيديهم على الإمكانيات الجمالية والتعبيرية للغة ، وأنهم استخدموها فى نثرهم الفنى، وأن الألفاظ الكتابية ـ وصف للغة المثالية التى يجب أن يتسم بها النثر الفنى ، بل الأدب كله، ومما يؤيد هذا أن الجاحظ وعبد الرحمن الهمذانى وقدامة بن جعفر – يشيرون إلى حاجة الشعراء إلى هذه الألفاظ كالكتاب والخطباء.

فالجاحظ يرى أن الكتاب والشعراء أبصر بجوهر الشعر ولغته أكثر من النحويين والرواة ، يقول:" ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب ، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أر

---

(١) ذكر ابن رشيق أن هناك ألفاظا للشعراء، وأخرى للكتاب، يقول:"وللشعراء ألفاظ معروفة وامثلة مألوفة لا ينبغى للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بعينها سموها الكتابية ، لا يتجاوزونها إلى سواها، إلا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمى فيستعمله فى الندرة ، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديما، وأبو نواس حديثا فلا بأس بذلك":(انظر العمدة ١٢٨/١). ونحن لا نوافق ابن رشيق على ماذهب إليه، فاللغة لا تصنف فى دوائر شعرية وأخرى نثرية وثالثة لا شعرية ولا نثرية، لأن ذلك يقضى على حيويتها وتطورها، ويعوق حرية الإبداع وانطلاقاته ، وإذا كان لكل من الشعراء والكتاب ألفاظ معروفة لا يستعملون غيرها ولا يتجاوزونها، فإن هذه الألفاظ تفقد الصفة الفنية بمرور الوقت، وتصبح ألفاظا اصطلاحية تقريرية "كليشيهات" تخلو من الإيحاء والتأثير، ولقد كنا نود من ابن رشيق أن يذكر لنا أمثلة لهذين النوعين من الألفاظ حتى نقف على حقيقة مراده، ولو أنه استجلى حقيقة الألفاظ الكتابية لوجدها تلتقى مع القيم الجمالية للألفاظ الشعرية، ومن ثم فإن الألفاظ تنقسم قسمين هما اللغة الفنية، ويدخل تحتها لغة الأدب (شعرا ونثرا)، وهذا القسم هو الذى يزخر بالقيم الجمالية المؤثرة، القسم الثانى هو اللغة غير الفنية، وهى التى تخلو من أية قيمة جمالية، وهى أليق بلغة العلوم، ولعل فى عدم تفريق النقاد بين شروط الفصاحة فى الشعر والنثر ما يدحض ما ذهب إليه ابن رشيق.

(٢) البيان والتبيين :٢٤/٤.

غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عامتهم - فقد طالت مشاهدتى لهم - لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة ، والمعانى المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كل كلام له رونق ، وعلى المعانى التى إذا صارت فى الصدور عمرتها ، وأصلحتها من الفساد القديم ، وفتحت للسان باب البلاغة ، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعانى ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام فى رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة الشعراء أظهر"(١).

فاذا كانت الألفاظ المتخيرة العذبة والسهلة المخارج، والدالة على المعانى المنتخبة ، والحسنة السبك ، والمحققة للكلام الرونق والبهاء - هى ما يمثل جوهر لغة الشعر، وهى فى الوقت نفسه ما وجدناه من صفات الألفاظ الكتابية ، فإنه يمكن القول إنه ليس هناك دائرتان إحداهما للألفاظ الكتابية ، والأخرى للألفاظ الشعرية وإنما هى دائرة واحدة لها مسميان مختلفان، وصفات واحدة ، فجوهر الأدب شعرا ونثرا واحد ، والقيم الجمالية التى تدخلهما إلى دائرة الفن واحدة(٢).

ويرى عبد الرحمن بن عيسى الهمذانى ، أن الشاعر والكاتب والخطيب محتاجون إلى الألفاظ الكتابية لتكون لهم عونا فى إبداعهم خاصة فى الإفادة من معانى السابقين، يقول :" ولا غنى بالكاتب البليغ ، ولا الشاعر المفلق ولا الخطيب المصقع عن الاقتداء بالأولين ، والاقتباس من المتقدمين، واحتذاء مثال السابقين فيما اخترعوه من معانيهم ، وسلكوه من طرقهم ، كأن الأول لم يترك للآخر شيئا ، فمن أخذ منهم معنى بلفظه فقد سرقه، ومن أخذه ببعض لفظه فقد سلخه ، ومن أخذه عاريا وكساه من عنده لفظا فهو أحق به ممن أخذه منه ، والمُقلّ من الألفاظ يعجز عن تغييرمعنى عن صورته ونقله عن حليته، ومن كان كذلك لم تكمل آلته، ولم تجتمع أداته ، وكان النقص لازما له "(٣).

(١) مما تجدر الاشارة اليه ان الدراسات النقدية الحديثة تستخدم مصطلح اللغة الشعرية بمعنى اللغة الادبية عامة انظر: Freeman,D.C. Linguistics and Literary style.: P.6.NEW York1970

(٢) جواهر الالفاظ : ٨ - ٩

ويذكر قدامة بن جعفر عددا من القيم الجمالية والفنية التى تهتم بإبراز العناصر الموسيقية والتصويرية ، ويضعها تحت مسمى " أحسن البلاغة " ،[1] ويرى أنه " لا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب"(٢).

وهذه القيم هى :" الترصيع والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق النظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة فى الرصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة ، والتوازى، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعانى"(٣).

ويلاحظ على هذه القيم أنها تتفق مع القيم الفنية التى تتوافر فى الألفاظ الكتابية، كما اتضحت عند الجاحظ وعبد الرحمن الهمذانى ، وعند قدامة نفسه الذى يذكر فى كتابه " نقد الشعر " أن من نعوت اللفظ " أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من واضعها ،عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة " (٤)، كما يذكر أن من عيوب اللفظ" أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة ... وأن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا فى الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذا، وذلك هو الوحشى الذى مدح عمر بن الخطاب زهير بمجانبته له، وتنكبه إياه، فقال: كان لا يتبع حوشى الكلام"(٥).

ولعل فى النص على أن هذه القيم تمثل " أحسن البلاغة " ، وأن الشاعر والخطيب لا يستغنيان عنها- ما يؤكد وحدة جوهر الأدب، واتفاق عناصر الصياغة الفنية فى الشعر والنثر، وفى مقدمتها اللغة .

ومما يدل على أن الألفاظ الكتابية تعد عند النقاد والبلاغيين- وصفا للغة المثالية - شعرا ونثرا - ما ذكره الباقلانى من أن بعض أشعار أبى تمام التى تتشابه مع شعر

---

(١) جواهر الألفاظ: ٣.
(٢) المصدر نفسه : ٨.
(٣)جواهر الألفاظ :٣
(٤) نقد الشعر: ٢٨.

البحترى ـ تتصف بالطريقة الكتابية التى تتسم بالسهولة والوضوح وعدم التعقيد، ويعنى هذا ضمنا أن جل شعر البحترى ينطبق عليه هذا الوصف، يقول: "وقد يشتبه شعر أبى تمام بشعر البحترى فى القليل الذى يترك أبو تمام فيه التصنع ، ويقصد إلى التسهل، ويسلك الطريقة الكتابية ، ويتوجه فى تقريب الألفاظ، وترك تعويص المعانى، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحترى وألفاظه "(١).

وإذ يتضح مما سبق أن الصفات الجمالية المميزة للغة الأدب ـ شعرا ونثرا ـ واحدة، فإننا نشرع فيما يلى فى إلقاء الضوء على أهم هذه الصفات، ويلاحظ أن حصر الصفات الجمالية للألفاظ، أو ما أطلقوا عليه اسم فصاحة الألفاظ، وضمها فى حيز واحد، لم يتم – فيمانعلم – إلا فى القرن الخامس الهجرى على يد ابن سنان الخفاجى ت ٤٦٦ هـ فى مؤلفه سر الفصاحة"، ثم تبعه من جاء بعده من النقاد والبلاغيين كابن الأثير والقزوينى ويحيى بن حمزة العلوى والقلقشندى وغيرهم.

ولا يعنى هذا أن ابن سنان قد اخترع هذه الصفات(٢)، وإنما يعنى أن الفضل يرجع إليه فى لمّ شتاتها، والنص عليها تحت عنوان واحد، وذلك لأننا نجد السابقين عليه يشيرون إلى هذه الصفات، وسيتضح هذا عند تناولنا لها.

وتبرز قيمة الفصاحة عند الفلاسفة من خلال نظرتهم إلى المهمة التى تقوم بها فى توفير جماليات النص وإثراء العمل الأدبى، فالفصاحة عند ابن سينا من الأمور

(١) إعجاز القرآن:١٢١. ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن رشيق قد ذكر أن البحترى يتمثل ألفاظ الكتاب (انظر العمدة:٢٥٨/١) ومما يجدر بالذكر أيضا أن الآمدى ـ مثل الباقلانى ـ قد أشار إلى طريقة البحتري، وهى تقوم على حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام فى مواضعه، وصحة العبارة وقرب المأتي، وانكشاف المعاني، وتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام، وذكر أن الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين، وأهل البلاغة فضلوا البحترى لذلك (انظر الموازنة: ٤/١) ويشى هذا بتوافق أذواق الكتاب والشعراء واشتراكهم فى تحديد القيم الجمالية لشعر البحتري، وهذه القيم لا تبعد عما تقوم عليه الألفاظ الكتابية.

(٢) يعد الجاحظ من أوائل الذين تناولوا الحديث عن صفات الفصاحة.

راجع: علم الفصاحة العربية : مقدمة فى النظرية والتطبيق: د. محمد على رزق الخفاجي: دار المعارف بمصر ١٩٧٩ : ٣٢ ـ ٣٦ / ٣٧ / ٦٠ / ٨٨ / ٩٢/ ١٠٠ / ١٢٠ / ١٣٩.

التى تجعل القول مخيلا مؤثرا فى المتلقي(١)، كما أنها عنده وعند ابن رشد تحافظ على درجة تأثير الأقاويل التى تخلو من المحاكاة والصنعة (٢) وكأنها تعوض هذا النقص بتأثيراتها وجمالياتها المختلفة.

ويؤكد ابن سينا قيمة الفصاحة فى العمل الأدبى، فيذكر أنها يجب أن تكون أول الصفات التى تتوافر فى الألفاظ ، يقول:" يجب أول كل شىء أن تكون ( الألفاظ ) فصيحة صحيحة لا لحن فيها بحسب اللغة ، فإن اللحن يركك الكلام ويرذله"(٣). ويعنى هذا أن الفصاحة عنده تتضمن الصحة وعدم اللحن، وأنها معنية بتوفير القيم الجمالية المؤثرة بالإضافة إلى المحافظة على الإبانة والإفهام.

ولذا يتسع مفهوم الفصاحة عند الفلاسفة ليشمل كل ما يحقق تكامل جانبى الإمتاع والإفهام، يقول ابن سينا:" والألفاظ الفصيحة الموافقة هى المطابقة، والمخيلة مع ذلك على سبيل التضليل، وهى التى تجمع إلى تفهيم المعنى التخييل المطابق للغرض أيضا، إذا فهمت، وذلك إما للعبارة ، وإما لنفس اللفظ، كما يقال بدل الخبيث من الناس القذر، فإنه تقززعنه مع إفهام المنقصة المقصودة، وأن تكون معتدلة، والمعتدل هو الذى لا يفرط فى الصفة حتى يدخل فى حيز الكذب الظاهر، ولا يقصر أيضا تقصيرا يسلب الصفة رونقها، ويجب أن يقال فى كل شىء بما يناسبه ولا يقصر فى الأمور العالية، ولا يفرط فى الأمور المتواضعة"(٤).

فالألفاظ الفصيحة – عند ابن سينا – يجب أن تجمع بين قدرتها على الإبانة والتفهيم، وبين قدرتها على التخييل والتصوير، وذلك لأن التخييل معين على الإفهام بما ينتج عنه من صور تنشر ظلالها وإيحاءاتها إلى ما وراء اللفظ، فاستعمال لفظ القذر بدل الخبيث من الناس يبرز الصفات الغيرالمستحبة التى تدعو الناس إلى اجتناب مثل هذا الشخص، فالصورة الناتجة عن استعمال هذا اللفظ توحى بالتقزز منه، فى حين

---

(١) انظر فن الشعرلابن سينا :١٦٣، الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر: ٢١

(٢) انظر فن الشعرلابن سينا :١٩٥، وتلخيص الشعر لابن رشد :١٥٨.

(٣) الخطابة : ٢١٣ (٤) المصدر نفسه :٢١٩.

لا يمكن للفظ "الخبيث" أن يبرز هذه الصفات أو الإيحاءات، ولكى يتكامل الإفهام والتخييل فى الألفاظ الفصيحة، يشترط ابن سينا توفر الاعتدال فى التصوير، فلا إفراط يؤدى إلى الكذب والإحالة، ولا تقصير يعوق الإيحاءات، و يسلب الرونق والبهاء، كما يشترط أن يكون المعيار الذى يحكم تكامل جانبى الإفهام والإمتاع هو " أن يقال فى كل شىء بما يناسبه ".

ويربط ابن رشد بين اللغة بوصفها أداة وبين الإقناع بوصفه غاية، إذ يرى أن الإقناع لا يقع بطريقة تلقائية وعفوية، وإنما يقع ببذل الجهد الممكن، وهذا يتطلب الحرص على اختيار المعانى والألفاظ ، لأن الإقناع لا يكون إلا بمعان مخصوصة تدل على أحوال مخصوصة، ويستتبع هذا أن يكون التعبير عن هذه المعانى بألفاظ مخصوصة ذات صفات مخصوصة، حتى يمكن أن تتحقق الملاءمة بينها وبين المعانى . وتتحدد هذه الصفات فى مفهوم الفصاحة الذى يشمل الإبانة والإفهام، وجمالية التأثير فى المتلقى عن طريق الموسيقى "أن تكون لذيذة المسموع"، وعن طريق التخييل "أن تعطى فى المعنى رفعة أو خسة".يقول: لما كان ليس بأى معان اتفقت يقع الإقناع، ولا بأى أحوال اتفقت أن تستعمل تلك المعانى، بل بمعان مخصوصة وأحوال مخصوصة، وهيئات مخصوصة لأغراض مخصوصة، كانت الألفاظ أيضا التى يعبر بها عن تلك المعانى شأنها هذا الشأن، أعنى أن الإجادة فى العبارة عنها تكون بألفاظ مخصوصة فى غرض من أغراض الأقاويل الخطبية ، وهو الذى يعبر عنه الجمهور باسم "الفصاحة" فإن هذا الاسم يطلق عندهم على ثلاثة أحوال فى الألفاظ :

أحدهما : وهو الأملك لهذا المعنى أن تكون الألفاظ جيدة الإفهام والإبانة للمعانى.

والثانى: أن تكون لذيذة المسموع.

والثالث: أن تعطى فى المعنى رفعة أو خسة"(١).

(١) تلخيص الخطابة ٢٤٩.وقارن بالخطابة لأرسطو :١٨٢.

ويمكن رصد أهم صفات فصاحة الألفاظ عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة فيما يلي:

## أ) ألا تكون الكلمة غريبة وحشية :

ويعد ابن المقفع ت حوالي ١٤٢هـ من أوائل من نبه الكتاب إلى أهمية تجنب الغريب والمتوعر من الألفاظ، إذ يقول لبعض الكتاب :" إياك والتتبع لوحشي الكلام طمعا في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر "(١)، ومن هذا يتضح أن البلاغة عنده تتنافى مع وجود الغريب غير المفهوم.

ويتفق معه بشر بن المعتمر في أهمية نفي الغريب المتوعر عن الكلام لأنه يشين الألفاظ بيسلم إلى الغموض والتعقيد (٢).

وتتعدد إشارات الجاحظ إلى أهمية تجنب استعمال الغريب الوحشي في لغة الأدب حتى يتحقق الإفهام أو الغرض من الكلام (٣)، ويتخذ من هذه الصفة معيارا نقديا يقيس به جودة الكلام أو قبحه، فهو يستحسن ـ بناء على هذا المعيار ـ أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لأنه "هجر الغريب الوحشي"(٤)، كما ينتقد ـ بناء عليه أيضا ـ مَنْ رأوا أن الفصاحة والبلاغة في استعمال الغريب، يقول :"ورأيتهم يديرون في كتبهم أن امرأة خاصمت زوجها إلى يحيى بن يَعْمُر (ت ١٢٩هـ) فانتهرها مرارا، فقال له يحيى بن يعْمُر:"أإن سألتك ثمن شَكْرِها وشَبْرِك، أنشأت تَطُلّها وتَضْهَلُهَا" ..فإن كانوا إنما رووا هذا الكلام لأنه يدل على فصاحة ، فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة، وإن كانوا إنما دونوه في الكتب ، وتذاكروه في المجالس لأنه غريب، فأبيات من شعر العجاج وشعر الطرماح وأشعار هذيل، تأتي لهم مع حسن الرصف على أكثر من ذلك، ولو خاطب بقوله:" أإن سألتك ثمن شكْرِها وشَبْرك أنشأت تطلُها وتَضْهَلُها"-

(١) أمالي المرتضى :١/١٣٧.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١/١٣٦وصناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس: ١٨٥، ومواد البيان :٢٥٨.

(٣) انظر البيان والتبيين :١/١٣/٤٤/١٣٧/٢٥٥/٢٠٢، والحيوان: ١/٩٠.

(٤) البيان والتبيين : ٢/١٧.

الأصمعي ، لظننت أنه سيجهل بعض ذلك، وهذا ليس من أخلاق الكُتّاب ولا من آدابهم"(١).

فالألفاظ الغريبة التي تضمنها النص قد يجهلها الأصمعي وهو عالم لغة ، ملم بالغريب والوحشي، فما بال بقية المتلقين الذين تتنوع قدراتهم على الفهم والتحصيل، مع عدم وجود الحصيلة اللغوية الكبيرة التي توجد لدى الأصمعي؟. إن الجاحظ حين ينتقد هذه الألفاظ ، فإنما يحافظ على أهمية التوصيل، أو بمعنى آخر ، أهمية تحقيق الغاية المفروضة للكلام، ولذا فإنه يعلن أن هذه الألفاظ لا يستعملها الكتاب لأنهم قد أدركوا طبيعة اللغة ووظيفتها، وما يتحقق به التوصيل الجيد .

ولا يسمح الجاحظ باستعمال الغريب الوحشي ، إلا إذا كان يمثل اللغة الطبيعية للمتكلم، بالإضافة إلى كون المتلقي من بيئته ، قادرا على فهمه وهذا يدل على نسبية الغرابة، واختلافها من بيئة إلى بيئة أخرى، يقول :" فكذلك لا ينبغي أن يكون (اللفظ) غريبا وحشيا ، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا ، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس... وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات"(٢).

ولا تختلف نظرة ابن قتيبة إلى كراهة استعمال الغريب الوحشي، عما وجدناه عند الجاحظ، إذ نراه يدعو الكتاب والخطباء إلى ترك التعقيد والتعقيب في كتبهم ومخاطباتهم وينتقد ـ الجاحظ ـ استعمال يحيى بن يعمر للغريب في كلامه، ويعلل وجهة نظره بأن البلغاء من القدماء كانوا يستثقلون استعمال الغريب والوحشي مع أنهم كانوا في قمة الفصاحة والبلاغة ، فكيف يسوغ لمتأدبي عصره أن يستعملوه مع أنهم أقل مكانة من القدماء في البلاغة والفصاحة (٣) ، ويرى أن اللجوء إلى الغريب في الشعر

---

(١) المصدر نفسه:١/٣٧٨/٣٧٩، ويذكر الجاحظ تفسير الكلمات الغريبة كالآتي: الضَهْل: التقليل، الشَكْر: الفرج، الشَبْر: النكاح، تَطَلَّها: تذهب بحقها. وراجع صناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس:١٨٦.

(٢) البيان والتبيين: ١/١٤٤، ومما تجدر الإشارة إليه أن قدامة بن جعفر يتفق معه في هذا الرأي، انظر نقد الشعر:١٧٢، والموشح للمرزباني: ٣١٧، وانظر أيضا مواد البيان لعلى بن خلف :٧٨.

(٣) انظر أدب الكاتب: ١٢/١٤، وراجع مواد البيان لعلى بن خلف:٢٥٦، ويلاحظ أن ابن قتيبة =

والنثر يقلل من القيمة الفنية لهما ، ويقف عائقا أمام أفهام المتلقين ، يقول: "وفيما نكرت منه (يقصد الشعر) ما دلّك على ما أردت من اختيارك أحسن الروى وأسهل الألفاظ وأبعدها من التعقيب والاستكراه، وأقربها إلى إفهام العوام، وكذلك أختار للخطيب إذا خطب، والكاتب إذا كتب، فإنه يقال: أسير الشعر والكلام المطمع، يراد الذى يطمع فى مثله مَنْ سمعه ، وهو مكان النجم من يد المتناول"(١).

فالكلام المطمع أو السهل الممتنع، هو النمط الذى يجب أن تتصف به لغة الشاعر والخطيب والكاتب، لأنه يخلو من الغريب العويص، والمستكره، ويتميز بالسهولة والعذوبة والقدرة على إفهام المتلقى، مما يعنى أنه قادر على تحقيق القيم الجمالية المؤثرة بالإضافة إلى توصيل الرسالة التى يتضمنها.

ويتابع إبراهيم بن المدبر ت ٢٧٨ هـ النقاد السابقين ـ خاصة الجاحظ ـ فى ضرورة نفى الغريب عن لغة النثر، فيقول: "وتجنب (يقصد الكاتب) ما قدرت الألفاظ الوحشية"(٢)، ويرى أن ذلك يحقق للغة صفات الحسن والبلاغة ، يقول : "وقال خالد بن صفوان: أبلغ الكلام ما لا يحتاج إلى كلام ، وأحسنه مالم يكن بالبدوى المغرب، والقروى المُخْدج، الذى صحت مبانيه ، وحسنت معانيه ، ودار على ألسن القائلين، وخف على آذان السامعين، ويزداد حسنا على مر السنين ، بتجلية الرواة، وتنقية السراة"(٣).

أما ابن وهب فيرى أن من النافع ترك الغريب والمنكر من القول؛ (٤) لأن ذلك ينقص من مكانة الخطيب وبلاغته ، فالبلاغة ليست فى الإغراب ، وإنما فى السهولة والوضوح يقول: "ومن الأوصاف التى إذا كانت فى الخطيب سمى سديدا ، وكان من العيب معها بعيدا، أن يكون فى جميع ألفاظه ومعانيه جاريا على سجيته ، غير مستكره لطبيعته، ولا متكلف ماليس فى وسعه ، فإن التكلف إذا ظهر فى الكلام هجّنه وقبح

= يرى أن كراهة استعمال الغريب ليست مقصورة على النثر فقط، وإنما يشترك معه الشعر فى ذلك ولذا ينص على أنه ليس للمحدث أن يتبع المتقدم فى استعمال وحشى الكلام الذى لم يكثر، انظر الشعر والشعراء :١/١٠٧، ١٤٤، ١٤٩.

(١) الشعر والشعراء: ١٩/١. (٢) الرسالة العذراء : ٣٥

(٣) المصدر نفسه : ٣٥ ـ ٣٦. (٤) انظر البرهان فى وجوه البيان: ٢٤٠.

موقعه... وألا يظن أن البلاغة إنما هى الإغراب فى اللفظ، والتعمق فى المعنى ، فإن أصل الفصيح من الكلام ، ما أفصح عن المعنى، والبليغ مابلغ المراد، ومن ذلك اشتقا"(١). كما يرى أنه لا يجوز استعمال الغريب إلا مع أهل البادية ، أما أهل الحاضرة، فإن استعماله معهم عىّ؛ لأنه مخاطبة لهم بما لا يفهمون ، وفى هذا ما يعوق وقوف المتلقى على مراد المتكلم ، يقول:"وليس ينكر مع ذلك أن يكلم أهل البادية بما فى سجيتها علمه، ولا ذوو اللب بما فى مقدار إرادتهم فهمه، وإنما ينكر أن تكلم الحاضرة والمولدون من العرب بما لا يعرفون ، وبما هم إلى تفسيره محتاجون ...وإنما مثل من يكلم إنسانا بما لا يفهمه ، وبما يحتاج إلى تفسيره له، كمثل من كلم عربيا بالفارسية، لأن الكلام إنما وضع ليعرف السامع مراد القائل"(٢).

ويفسر الآمدى معنى الحوشى من الكلام فيذكر أنه" هو اللفظ الغريب الذى لا يتكرر فى كلام العرب كثيرا، فإذا ورد ورد مستهجنا "(٣)، ويرى أن هذا النوع من الألفاظ مكروه فى المنظوم والمنثور، ولذا يذكر أن الكتاب والشعراء متفقون على تفضيل البحترى لأن من خصائص شعره عدم استعمال الوحشى من الألفاظ(٤)، مما يعنى أن الغريب عندهم مستهجن ، وأن هذه النظرة لا تختلف فى الشعر أو النثر ، كما يدل على هذا ما ذكره من أن الأعرابى لا تختلف لغته فى النثر عنها فى الشعر، لأنه إذا نظم شعرا فإنما ينظم كلامه الذى يستعمله فى مخاطباته ومحاوراته ، ومن هنا يرى أن الشاعر الأعرابى" إذا أتى فى شعره بالوحشى الذى يقل استعماله إياه فى منثور كلامه ، وما يجرى دائما فى عادته ـ هجنه وقبحه، الا أن يضطر إلى اللفظة واللفظتين، ويقلل ولا يستكثر، فإن الكلا م أجناس إذا أتى منه شىء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه "(٥). فما يقبح استعماله فى النثر يقبح استعماله فى الشعر.

ويذكر الخطابى ت ٣٨٨ هـ أن البلاغة لا تعبأ بالغريب الوحشى، ولا تعده فى

---

(١) المصدر نفسه :١٦٢ ـ١٦٣.
(٢) البرهان فى وجوه البيان: ١٦٣.
(٣) انظر المصدر نفسه :٢٩٣/١.
(٤) الموازنة: ٤/١.
(٥) الموازنة : ٤٧١/١، وانظر إشادته بخلو شعر زهيرمن الوحشى، المصدر نفسه ٢٩٣/١، ..

النوع الأفضل من الكلام ؛ لأن المعتمد المختار فيها هو النمط الأقصد[١]، أو الأوسط، والخطابى بذكره النمط الأقصد أو الأوسط إنما ينأى بالكلام عن طرفيه المذمومين، وهما الحوشى الغريب، والعامى المبتذل، فالنمط الأوسط كما يفسره القاضى الجرجانى هو "ماارتفع عن الساقط السوقى ، وانحط عن البدوى الوحشى "[٢] ولا شك أن هذا النمط هو المعول عليه فى بلاغة الكلام؛ لأنه يشى بالسهولة والعذوبة والوضوح والرونق والبهاء ، مما يتوافر معه القدرة على التواصل مع المتلقى، وإمتاعه فنيا فى الوقت نفسه .

أما أبو هلال العسكرى ت ٣٩٥ هـ ، فيرى أن استعمال الغريب فى الأدب (شعرا ونثرا)، يحط من قدر مستعملة؛ لأنه يفسد الكلام، ويدل على الاستكراه والتكلف، ويشى بعجز قوى الإبداع عند صاحبه[٣]، وينافى الغرض المقصود من الكلام وهو الافهام، فتنعدم فائدته وتذهب منفعته [٤].

ونلاحظ أنه متابع فى كل هذا لآراء الجاحظ، بل إنه ينقل رأيه فى نقده ليحيى بن يعمر[٥]، ويرى مثله أنه يمكن استعمال الغريب مع من يفهمه ويكون لغة طبيعية له[٦]، كما ينتقد مثله مَنْ استجاد الكلام لوجود الغريب فيه، فيقول :" وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا، وسهلا حلوا، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا ، وأعز مطلبا ، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعا"[٧].

فالبلاغة عند أبى هلال، ـ كماهى عند سابقيه ـ ليست فى الكلام الغريب، ولكنها فى الكلام السهل الممتع ؛ لأن هذا الكلام يستطيع أن يوثر فى المتلقى بما يحققه من

---

(١) بيان إعجاز القرآن : ٣٧.
(٢) الوساطة بين المتنبى وخصومه : ٢٤.
(٣) انظر كتاب الصناعتين : ١٥٤/٧٣/٦٧/٥٢/٩/٨، وديوان المعانى : ٨٧/٢.
(٤) انظر كتاب الصناعتين :٥٣/٣٥.
(٥) المصدر نفسه : ٣٧/٣٦.
(٦) انظر كتاب الصناعتين : ٣٥
(٧) المصدر نفسه :٦٦.

حسن الإفهام، وحسن الموقع، فهو يحقق إلى جانب الإفادة جانب الإمتاع ، أما الغريب فإنه يقف عائقا أمام تحقيق أى من الجانبين ، ولذا فإن " أجود الكلام السهل الممتنع"(١). ويرى العسكرى أن هذا النمط موجود فى كتابات عمرو بن مسعدة الكاتب ت حوالى ٢١٥هـ، وإبراهيم بن العباس الصولى ت ٢٤٣ هـ ، وعلى بن عيسى الكاتب ت ٣٣٥ هـ(٢).

وينكر الباقلانى ت ٤٠٣ هـ أن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التى فى النفوس، وأن هذا يفرض على الأديب أن يتخير الألفاظ الدالة على المعنى المطلوب، ويتجنب الألفاظ الغريبة والعويصة على الفهم ؛ لأنها تعوق الإبانة، وتنفر المتلقى، فالوحشى المستنكر" يروع السمع، ويَهُول القلب، ويَكُدّ اللسان، ويَعْبَسُ معناه فى وجه كل خاطر، ويكفهر مطلعُه على كل متأمل أو ناظر، ولا يقع بمثله التمدح والتفاصح ، وهو مجانب لما وضع له أصل الإفهام، ومخالف لما بنى عليه التفاهم بالكلام، فيجب أن يسقط عن الغرض المقصود، ويلحق باللغز والإشارات المستبهمة"(٣) .

أما ابن رشيق ت ٤٥٦ هـ فبرغم أنه قد تفرد فى تقسيم الألفاظ إلى شعرية ونثرية، فإنه يتابع النقاد السابقين فى ضرورة نفى الغريب الوحشى عن كليهما؛ لأن تتبع الوحشى فى الشعر والنثر ليس من البلاغة والفصاحة فى شىء، وإنما هو العى الأكبر(٤)، والوحشى عنده هو ما نفر عنه السمع ، وهو أيضا الذى لا يعلمه إلا العالم المبرز أو الأعرابى القح(٥).

أما ابن سنان ت ٤٦٦ هـ الذى يعد أول من جمع شروط الفصاحة فى مكان واحد، فإن نظرته إلى الغريب لا تخرج عما وجدناه عند الجاحظ، فالشرط الثالث من شروط الفصاحة عنه هو " أن تكون الكلمة ـ كما قال أبو عثمان الجاحظ ـ غير متوعرة وحشية "(٦).كما يرى ـ كالجاحظ والنقاد السابقين ـ أن الغريب الوحشى

(١) انظر كتاب الصناعتين : ٦٧. (٢) المصدر نفسه : ٦٧/٦٨.
(٣) إعجاز القرآن الكريم : ١٨٠. وانظر المصدر نفسه:١١٧.
(٤) انظر العمدة :١/٩٣/٩٨/١٣٣، ٢/٢٦٦. (٥) المصدر نفسه :٢/٢٦٥.
(٦) سر الفصاحة : ٥٦.

يتنافى مع الفصاحة؛ لأن تعذر فهمه يصير عدولا عن الأصل الأول في الفصاحة، وهو البيان والظهور(١)، كما يشير إلى نسبية الغريب ، وأن البدوى قد يلتمس له العذر فى استعماله الغريب، أما القروى فإنه يجب أن يؤاخذ على ذلك (٢)، كما يتابع الجاحظ فى أن بعض الغريب المستعمل فى الشعر والنثر قد يعز فهمه على علماء اللغة كالأصمعى(٣).

ولا تختلف نظرة عبد القاهرالجرجانى ت حوالى ٤٧١ هـ (٤)، وأبى طاهر محمد ابن حيدر البغدادى ت ٥١٧ هـ (٥)، وابن الصيرفى ت حوالى ٥٤٢هـ(٦)، وأسامة بن منقذ ت ٥٨٤ هـ (٧)، وابن شيث القرشي ت ٦٢٥ هـ (٨) ـ عن نظرة السابقين فى كراهية استعمال الغريب فى الشعر والنثر.

أما ابن الأثير ت ٦٣٧ هـ - وهو الشخص الثانى- فيما نعلم -الذى تابع ابن سنان فى جمع شروط الفصاحة فى مكان واحد، فإنه يرى كالسابقين أن استعمال الغريب مكروه فى الشعر والنثر ؛ لأنه ضد الفصاحة التى تعنى الظهور والبيان(٩). كما يرى أن الغريب وصف نسبى للألفاظ يخضع فى استعماله للزمن وأهله(١٠)، غير أن ما يتميز به ابن الأثير، أنه فرق بين نوعين من الغريب ، هما: الغريب الحسن الذى استعمله الأوائل لأنه لم يكن عندهم وحشيا ، وقد وردت بعض ألفاظه فى القرآن الكريم

---

(١) سر الفصاحة :٦١/٢١٣. (٢) انظر المصدر نفسه : ٦٣. (٣) انظر المصدر نفسه : ٥٧.

(٤) انظر دلائل الإعجاز:٣٩٧/٣٩٨، والرسالة الشافية(ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله، ود.محمد زغلول سلام، دار المعارف١٩٧٦ : ١٣١.

(٥) انظر قانون البلاغة(ضمن رسائل البلغاء) جمع واختيار: محمد كرد علي، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة ط/٣، ١٩٤٦ :٤٠٧/٤١٠/٤١١.

(٦) انظر قانون ديوان الرسائل : ١٠٣/١٠٤. (٧) انظر البديع فى نقد الشعر : ١٦٢/٢٩٨.

(٨) انظر معالم الكتابة ومغانم الإصابة: عنى بنشره الخورى قسطنطين الباشا المخلصى، المطبعة الأدبية بيروت:١٩١٢ :٦٥. ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن شيث يبعث برسالة إلى أحد أصحابه يستهزيء فيها منه لولوعه بالغريب الوحشي، وينتقد قبح صنيعه، وسوء اختياره، انظر المصدر نفسه :٦٥/٦٨

(٩) انظر المثل السائر :١/١٨٥. (١٠) انظر المصدر نفسه :١/١٧٦.

والحديث الشريف[١]، والنوع الثاني هو الغريب القبيح أو الوحشي الغليظ[٢]، أو المتوعر[٣]، وهو الذي يقل استعماله ويثقل على السمع، وتجد منه الكراهة فيجتمع فيه عيبان هما : أنه غريب الاستعمال، والآخر أنه ثقيل على السمع كريه على الذوق، ويرى أن اللفظ إذا كان بهذه الصفة فلا مزيد على فظاظته، وأنه لا يستعمله إلا أجهل الناس[٤].

ومما يتميز به ابن الأثير أيضا أنه فرق بين وصف الألفاظ بالجزالة ووصفها بالوحشية والتوعر، ورأى أنهما غير مترادفين؛ لأن الجزل من الألفاظ يتميز بكثرة الاستعمال وعذوبته في الفم ولذاذته في السمع ، برغم متانته وقوته، وتخييله في الألفاظ مهابة ووقارا ، بينما يتميز الوحشي المتوعر بقلة الاستعمال وثقله على اللسان وكراهة السمع له ، وهو يكسب الألفاظ فظاظة وغلاظة ، ولا يسوغ استعماله في أي موضع[٥]..

وبرغم أن ابن الأثير لا يسوغ استعمال الغريب الوحسي في الشعر والنثر في القديم والحديث ، كما لا يسوغ للحضري استعمال الغريب الحسن الذي استعملته العرب ، إلا أنه يرى أن استعمال الغريب الحسن جائز في الشعر دون النثر[٦]، ويبني هذا الاستثناء أو هذا القيد على نتيجة جهده الذاتي في استقراء استعمالات الغريب الحسن في الشعر والنثر. ولذا يذكر أمثلة للكلمات الغريبة التي ترد شعرا ولا تصلح في الخطب أو المكاتبات [٧].

ومن الأمثلة التي يذكرها أنه يرى أن لفظة "مُشْمَخِر " تحسن في الشعر، وتقبح في النثر، يقول:" وقد وردت في خطب الشيخ ابن نباتة كقوله في خطبة يذكر فيها

---

(١) انظر المثل السائر : ١٧٦/١.

(٢) انظر المصدر نفسه : ١٧٧/١.

(٣) انظر المثل السائر : ١٨٠/١.

(٤) انظر المصدر نفسه :١/ ١٨٠، ١٨١ .

(٥) انظر المصدر نفسه : ١٩٥/١٩٤/١٨٥/١.

(٦) انظر المصدر نفسه : ١٨٢/١، ٤/ ١٠ـ١١، والجامع الكبير : ٤٨.

(٧) انظر المصدر نفسه : ١٨٣/١ـ١٨٥، وكذا : ١١/٤.

أهوال يوم القيامة، فقال: " اقْمَطَرَّ وبالُها، واشْمَخَرَّ نكالُها فما طابت ولا ساغت"(١)، وبناء على ذلك يخلص إلى قاعدة عامة هى : " أن كل ما يسوغ استعماله فى الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله فى الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله فى الكلام المنظوم يسوغ استعماله فى الكلام المنثور"(٢).

ويلاحظ هنا أن ابن الأثير قد بنى هذه القاعدة معتمدا على ذوقة فقط، متجاهلا التماس التعليل لهذا الذوق، أو إثبات ما يستثنى من هذه القاعدة، يقول: " وذلك شىء استنبطه، واطلعت عليه، لكثرة ممارستى لهذا الفن، ولأن الذوق الذى عندى دلنى عليه"(٣)، ومن هنا فقد جاءت تعليقاته على استحسان استعمال الغريب فى الشعر، واستقباحه فى النثر- تعليقات ذوقية لا تنم عن نظرة فنية، ولا تستند إلى قاعدة نقدية، وكان الأجدر به أن يدرس المواضع التى وردت فيها هذه الكلمات الغريبة سواء فى الشعر أو فى النثر، ثم يستنبط أسباب الحسن أوالقبح ، بحيث يتفق هذا مع ما ذكره مراراً من أن صفات الكلمة فى السياق غير صفاتها وهى مفردة(٤)، كما أنه لم يتنبه إلى أن سياق الموقف قد يسوغ استعمال الغريب فى النثر، ونرى أن هذا هو الذى سوغ لابن نباتة أن يستعمل لفظ "اشمخر " على ما به من غرابة فى خطبته التى ذكرها ابن الأثير.

فالموقف الذى وردت فيه هذه اللفظة هو موقف تهويل وتخويف ، إنه يذكر – كما يقول ابن الأثير نفسه – أهوال يوم القيامة ، ولا شك أن هذا الموقف يستدعى للتعبير عنه الألفاظ التى تلائمه ، ولذا استخدم ابن نباتة لفظة " اشمخر " التى يوحى جرسها الصوتى بضخامة العذاب وهوله، كما استخدم قبلها لفظة " اقمطر " التى تدل على اشتداد الوبال والهلاك ، والكلمتان معا تتوازنان موسيقيا لتقوية الإيحاء بالمعنى.

ومما تقدم يمكن القول إنه كان من الأجدى على ابن الأثير أن يتوقف عن إطلاق

---

(١) المثل السائر: ١/١٨٣/١٨٤(اقمطر: اشتد ، واشمخر: ارتفع).

(٢) المصدر نفسه : ١/١٨٥، وراجعه :٤/١٠.    (٣) المصدر نفسه : ١/١٨٥.

(٤) انظر على سبيل المثال المصدر نفسه : ١/٩٣/٩٧/١٦٤/١٦٦/٢٠٩، الجامع الكبير :٦٦.

هذه القاعدة [1]، وألا يفرق بين استعمال الغريب فى الشعر والنثر، إلا إذا كان لمطلب أسلوبى ، وفى كليهما ، وأن يفيد من ملاحظات النقاد السابقين فى ذلك [2].

ولا تتقدم نظرة النقاد إلى كراهة استعمال الغريب فى النثر، خطوة بعد ابن الأثير، ولذا فإن آراء النقاد السابقين تتكرر عند ابن أبى الإصبع٦٥٤ هـ[3]، وابن أبى الحديد ت٦٥٦ هـ [4]، وسليمان بن عبد القوى الطوفى ت ٧١٦ هـ [5]، وشهاب الدين الحلبى ت ٧٢٥ هـ[6]، وأحمد بن إسماعيل الحلبى ت ٧٣٧ هـ [7]، والخطيب القزوينى ت ٧٣٩ هـ [8]، ويحيى بن حمزه العلوى: ت ٧٤٩ هـ [9]، وابن خلدون ت ٨٠٨ هـ [10]، والقلقشندى ت٨٢١ هـ[11]، وابن حجة الحموى ت ٨٣٧ هـ [12]، والسيوطى ت ٩١١هـ[13].

وتتفق نظرة الفلاسفة المسلمين مع ما ذهب إليه النقاد العرب من كراهية استعمال الغريب فى لغة الأدب ، ولذا يصفون هذا النوع من الألفاظ بأنه من "الألفاظ

---

(١) ذهب بعض الباحثين إلى أن ابن الأثير بهذه القاعدة قد تنبه إلى الفوارق المميزة بين لغة الشعر ولغة النثر، انظر تاريخ النقد الأدبى عند العرب د.إحسان عباس :٥٩٣ ، ونحن لا نتفق مع ما ذهب إليه الباحث لأن هذه القاعدة ـ كما أوضحنا ـ لا تعتمد على أسباب فنية معللة ، كما أنها خاصة باستعمال الغريب فى الشعر ، فهل الغريب ميزة ؟ لقد أجمع أغلب النقاد على استهجانه فى الشعر والنثر ، ويضاف إلى ذلك أن دراسة مجمل آراء ابن الأثير لا تتفق مع هذا التعميم.

(٢) سنعرض لها فى حديثنا عن الأسلوب فى هذا الفصل.

(٣) انظر تحرير التحبير : ٤٢٢/٤١٩/٤١٣ ، والخواطر السوانح : ١١٦.

(٤) انظر شرح نهج البلاغة :٨٣/٢، ٢٧٨/٦ ، ويرى أن كلام أمير المؤمنين على بن أبى طالب يخلو من الغريب المستقبح ، بينما نراه ينتقد ابن نباتة الخطيب لاستعماله بعض الكلمات الحوشية ، انظر المصدر نفسه : ٢١٣/٧.

(٥) انظر الإكسير فى علم التفسير : ٧٥ ـ ٧٧. (٦) انظر حسن التوسل :١٠٣

(٧) انظر جوهر الكنز : ٣٧ : ٣٩ .

(٨) انظر الإيضاح فى علوم البلاغة : ٧٢/١ ـ ٧٣

(٩) انظر الطراز : ١١٥/١ ، ٢٤٤/٣ .

(١٠) انظر المقدمة : ٥٧٥ .

(١١) انظر صبح الأعشى : ١٦٢/١ .

(١٢) انظر ثمرات الأوراق : ٣٩٦ .

(١٣) انظر المزهر : ١٨٦/١ ـ ١٨٨ .

الباردة[1]، ويشى هذا الوصف بفقدان هذه الألفاظ لحيويتها وطاقاتها الإيحائية ، لأن غرابتها تقف حائلا دون فهمها والإحساس بجمالها، ولذا فهى ألفاظ ميتة باردة .

ونتيجة لهذا يرى الفلاسفة أن هذا النوع من الألفاظ لا يصلح لإيقاع الإقناع؛ لأنها لاتحقق التكامل بين جانبى الإلذاذ و الإفهام، وهما الجانبان اللذان تحرص عليهما وظيفة الخطابة ، فالغريب غير لذيذ عند الجمهور لأنه مجهول، ومستعص على الفهم، والذى يصعب فهمه مسترذل[2]، ومن هنا فإن القاعدة التى تحدد استعمال الألفاظ فى الخطابة هى - كما يقول ابن رشد - أن يستعمل منها" ما كان تفهيمه للمعنى بسهولة ، ويخيّل فيه حالا بمقدار ما يحتاج إليه فى هذه الصناعة، لا ما كان منها غامضا، فإن الغموض لا ينبغى أن يستعمل مع من يقصد تبصيره "[3].

## ب) ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة :

وتكوّن هذه الصفة مع الصفة السابقة ما يتميز به النمط الأوسط الذى ارتأى النقاد والبلاغيون، أن يكون الأسلوب المثالى للغة الأدب شعرا ونثرا. ويكاد الحديث عن خلو الكلام من الغريب الوحشى يقترن عند كثير من النقاد - بالدعوة إلى تجنب العامى المبتذل.

ومن أوائل الذين دعو إلى ذلك ابن المقفع حيث يقول :" عليك بما سهل من الألفاظ مع تجنب لألفاظ السفلة"[4]. وبشر بن المعتمر الذى يرى أن البليغ التام هو الذى يستطيع أن يفهم العامة معانى الخاصة، وأن يستعمل فى ذلك الألفاظ الواسطة التى لا تلطف عن الدهماء ، ولا تجفو عن الأكفاء[5]، أو بعبارة أخرى الذى يستعمل النمط الأوسط الذى لا يغمض على العامة، وإن لم يكن عاميا، ولا يتوقف عن فهمه الخاصة ، لأنه ليس وحشيا.

---

(١٣) انظر الخطابة لابن سينا :٢٠٩ ، ٢١٠ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٩ .

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١١ ، ٢٢٩ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٩١ .

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٠ ، وراجع منهاج البلغاء : ١٧٣ ، ١٨٥ ، ٢٨٥ .

(٣) أمالى المرتضى: ١٣٧/١.      (٤) البيان والتبيين: ١٣٦/١.

وكذلك تقترن صفة عدم الغرابة مع صفة عدم الإبتذال فى بيان الجاحظ للأسلوب الأمثل حيث يقول : " وكما لا ينبغى أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغى أن يكون غريبا وحشيا (١)"ولذا يستحسن أسلوب النبى صلى الله عليه وسلم لأنه نفى عن كلامه الغرابة والسوقية ، يقول عنه وهجر الغريب الوحشى ، ورغب عن الهجين السوقى(٢)" كما مر بنا استحسانه لطريقة الكتاب للسبب نفسه .

ويجعل الآمدى استعمال الألفاظ العامية ، أحد الأسباب التى تسم الشعر والنثر بميسم الرداءة ، كما يذكر أن هذا الأمر لايخفى على نقاد الكلام، يقول:"واعلم أن ردىء اللفظ يكون على وجهين : إما أن تكون اللفظة بين ألفاظ العوام سخيفة فى نفسها، أو جيدة قد وضعت فى غير موضعها، فصارت رديئة فى ذلك الموضع خاصة، فإذا كانت لك بلاغة وبجوهر الكلام خبرة ، تعرف هذا إذا مر بك من النظم والنثرلامحالة، وإن كنت بمعزل عن ذلك، فلست تقدر أبدا على تمييز مابين الجيد والردىء(٣)".

أما ابن سنان فالشرط الرابع من شروط الفصاحة عنده، هو : " أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية - كما قال أبوعثمان أيضا(٤)"، ونلاحظ أنه يتابع الجاحظ أيضا فى أن وصف الكلام بالبعد عن الغريب والوحشى يقترن بهذا الوصف إذ يأتى بالوصفين متتابعين (الشرط الثالث )، و ( الشرط الرابع) ، ممايعنى أنه كان يرى - كالسابقين - أن النمط الأوسط هو الأسلوب المثالى للغة الأدب ، ولذا يرى أنه

---

(١) المصدر نفسه ١٤٤/١، وراجع المصدر نفسه : ٢٥٥/١، والحيوان :٩٠/١، ويتفق معه فى هذه النظرة ابن المدبر( انظر الرسالة العذراء: ٣٥) وابن وهب ( انظر البرهان:١٣٠، ١٦٣) وأبو هلال العسكري:( انظر كتاب الصناعتين: ٣٧، ٧٣، ١٥٤، ١٥٥) والباقلاني(انظر إعجاز القرآن:١١٧)، والحصري( انظر زهر الآداب:١١٧/١) وابن رشيق(انظر العمدة:٩٣/١، ١٣٣).

(٢) البيان والتبيين : ١٧/٢ .

(٣) الموازنة للآمدى القسم الثانى من الجزء الثالث : ٥٠٠ : تحقيق عبد الله حمد محارب . رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة رقم ٤٨٢٠ .

(٤) سر الفصاحة : ٦٣ .

ليس هناك مايسوّغ للشاعر أو الكاتب أن يورد الألفاظ العامية فى شعره أو نثره، لأن بإمكانهما تبديل هذه الألفاظ ، لكى يتحقق للغة جماليتها التى تميزها عن اللغة غيرالفنية. يقول: " وليس لأحد أن يتخيل أن العذر فى إيراد هذه الألفاظ وأمثالها تعذر ما يقع موقعها فى النظم كما يظن ذلك بعض المتخلفين فى هذه الصناعة، وذلك أنه ليس يجب على الإنسان أن يكون شاعرا ولا كاتبا، ولا صاحب صاحب كلام يؤثر ولفظ يروى، ولا يجب عليه ـ لو وجب هذا ـ أن ينظم تلك القصيدة التى وردت فيها هذه اللفظة، ولا البيت من القصيدة ، فكيف نعذره إذا أورد لفظة قبيحة ..وهو قادر على حذف البيت كله واطراح ذكر جميعه ، إن لم يكن قادرا على تبديل كلمة منه "(١).

ويرغم وجاهة رأى ابن سنان ، وحرصه على جمالية اللغة، ودعوته إلى تنقيح الكلام، ونفى كل ما يشينه، إلا أننا نرى أنه كان عليه أن يستمع إلى قول من وصفهم "بالمتخلفين فى هذه الصناعة " ويفحص وجهة نظرهم ، إذ قد يكون الإتيان باللفظ العامى هو ما يقتضيه الأسلوب أو النظم ، أى أنه جاء كمطلب أسلوبى ، ومن ثم تصبح أيه لفظة بديلة غيرمعبرة عن المعنى المراد. ومن هنا تتحقق بلاغته ، ومن هنا أيضا نقول إنه كان على ابن سنان أن يقيد ورود العامى المبتذل فى لغة الأدب بقيد احتياج الأسلوب له، بحيث يثرى النص فنيا ، ولا يعوقه جماليا ، وبحيث لا يكثر كثرة مفرطة تقضى على تميز لغة الأدب عن اللغة العادية .

أما ابن الأثير فإنه يفرق بين نوعين من الألفاظ المبتذلة ، أما النوع الأول فهو الألفاظ التى أعطتها العامة مدلولا مغايرا لمدلوله الأصلى(٢). وينقسم هذا النوع قسمين : هما: ماغيرته العامة عن مدلوله إلى ما يكره ذكره (٣)، مثل لفظة "الصرم" فإن معناها الأصلى يعنى القطع ، " فغيرتها العامة وجعلتها دالة على المحل المخصوص من الحيوان دون غيره، وأبدلوا السين صادا، ومن أجل ذلك استكره استعمال هذه اللفظة وما جرى مجراها"(٤).

---

(١) سر الفصاحة : ٦٥ . (٢) انظر المثل السائر : ١/١٩٦

(٣) انظر المصدر نفسه :١/١٩٧ . (٤) انظر المثل السائر : ١/١٩٧ .

ويرى ابن الأثير أن المستكره من هذه اللفظة هو ما جاء على صيغته الاسمية، أما إذا استعملت على صيغة الفعلية فليست هناك كراهة ؛ لأن مدلولها لايخرج فى هذه الحالة إلى ما يكره ذكره ، كما يرى أن البدوى لا يعاب على استعماله هذا النوع من الألفاظ كما يعاب الحضرى ، لأن الأول يستخدمها على معناها الأصلى، أما الثانى فإنه يستخدمها على المعنى المغير الذى تداولته العامة(١).

أما القسم الثانى الذى غيرت العامة معناه الأصلى، فهو الذى تغير مدلوله إلى مدلول غير مستكره ولا مستقبح (٢)، وذلك" كتسميتهم الإنسان ظريفا إذا كان دمث الأخلاق حسن الصورة أو اللباس أو ما هذا سبيله، والظرف فى أصل اللغة مختص بالنطق فقط"(٣).

أما النوع الثانى من الألفاظ المبتذلة فهو مالم تغيره العامة عن وضعـــــه ، وإنما أنكر استعماله؛ لأنه مبتذل بينهم، لا لأنه مستقبح، ولا لأنه مخالف لما وضع له(٤)، ويرى ابن الأثير أن هذا النوع يجب أن يقيد، لأن كثيرا من الألفاظ المتداولة بين الناس مثل السماء والأرض والنار والماء والحجر والطين - فصيحة ، وقد وجدت فى القرآن الكريم وفى كلام الفصحاء نظما ونثرا ، ومن ثم فليس التداول مما يوجب قبح الكلمة ، أو مما يفقدها جمالها أو فصاحتها ، ومن هنا فإنه عندما يقرر أن من أركان الكتابة "أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلوقة بكثرة الاستعمال "(٥)، فإنه يفسر ما يقصده بأن ذلك ليس نفيا للألفاظ المستعملة بين الناس ، إذ المراد من هذا الركن هو أن يجيد الكاتب نظم هذه الألفاظ فى أساليبه بحيث يبعث فيها الجدة والإيحاء، فتبدو وكأنها غريبة عما عهده الناس.يقول:" ولا أريد بذلك أن تكون ألفاظا غريبة ، فإن ذلك عيب

---

(١) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(٢) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها .

(٣) المصدر نفسه:١/١٩٨، وراجع الجامع الكبير:٥١ .

(٤) المصدر نفسه : ١/١٩٨ .

(٥) المصدر نفسه : ١/٩٧ .

فاحش، بل أريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكا غريبا، يظن السامع أنها غير ما فى أيدى الناس، وهى مما فى أيدى الناس، وهناك معترك الفصاحة التى تظهر منه الخواطر براعتها والأقلام شجاعتها... وهذا الموضع بعيد المنال، كثير الإشكال، يحتاج إلى لطف ذوق، وشهامة خاطر ... فلفظه هو الذى يستعمل وليس بالذى يستعمل، أى أن مفردات ألفاظه هى المستعملة المألوفة ، ولكن سبكه وتركيبه هو الغريب العجيب"(١).

ومن هنا فإن ابن الأثير يرى أن هذا النوع من الألفاظ التى ابتذلتها العامة يجب أن ينحصر فى"الألفاظ السخيفة الضعيفة سواء تداولتها العامة أو الخاصة "(٢).

ومما تقدم يتبين أن ابن الأثير قد تميز عن سابقيه بقدرته على التفريق والترجيح بين أنواع الألفاظ التى ابتذلتها العامة، وبإرجاعه الحكم على الابتذال أو عدمه إلى السياق، وإلى صيغ الألفاظ ، وبحصره للألفاظ المبتذلة فى نطاق الألفاظ السخيفة الضعيفة التى تخلو من أية قيمة جمالية دون تفريق فى ذلك بين كونها من ألفاظ العوام أو الخواص.

ولا تختلف آراء ابن أبى الإصبع(٣)، وابن أبى الحديد(٤)،والطوفى (٥)، وأحمد ابن إسماعيل الحلبى(٦)، والعلوى (٧)، وابن خلدون(٨)، والسيوطى(٩)، عما ذكره النقاد السابقون ، إذ لا نجد بعد ابن الأثير من يضيف إليهم شيئا .

---

(١) انظر المثل السائر : ٩٧/١ .

(٢)المصدر نفسه : ١٩٩/١

(٣) انظر تحرير التحبير : ٤١٢ ، ٢١٤ ، والخواطر السوانح فى أسرار الفواتح : ١١٦.

(٤) انظر شرح نهج البلاغة : ٢١٣/٧ .

(٥) انظر الإكسير فى علم التفسير : ٧٧ ـ ٨١ .

(٦) انظر جوهر الكنز : ٣٢ ، ٣٩ .

(٧) انظر الطراز : ١١٦/١ .

(٨) انظر المقدمة : ٥٧٥ .

(٩) انظر المزهر : ١٩٠/١ ـ ١٩١ .

أما الفلاسفة فيطلقون لفظ الابتذال على الألفاظ المشهورة جدا، المتعارفة على ألسنة الناس والغاغة ، ويعدّونها من الألفاظ الباردة (١)؛ لأنها تفقد جدتها وقيمتها الجمالية بكثرة تداولها واستعمال الناس لها .

ويوضح ابن رشد هذا الجانب فيذكر أن التخييل لا يحقق تأثيره إذا كان بالألفاظ المبتذلة أو الألفاظ الحقيرة - كما يصفها - لأن هذه الألفاظ لا تخيل فى المعنى أمرا زائدا على ما كان عند السامع، أو يكون تخييلها يسيرا، أو تخيل فى الشيء خسة ما ، أو يكون تركيبها فاسدا (٢).

فالتخييل أو الإيحاء - عند ابن رشد - يتطلب الجدة وعدم الابتذال، لأن الألفاظ المبتذلة إما أن تكون فاقدة للإيحاء كلية ، أو تكون سطحية الإيحاء بحيث لا تتناسب مع هدف التخييل من زيادة معنى على ماكان عند السامع ، أو تعطى انطباعا بتشويه المعنى نتيجة إخفاقها فى التعبير عن ظلاله وإيحاءاته، أو يكون تركيبها فاسداً لظهور اللحن فيه، ومن هنا يرى الفلاسفة أنه لا يحسن أن تستعمل أمثال هذه الألفاظ فى الكلام الخطابى لأنها لا تصلح أن تحقق الإقناع الجيد القائم على تكامل جانبى الإلذاذ والإفهام . فبرغم أن هذه الأسماء جيدة الإفهام إلا أنها غير لذيذة (٣). أى أنها تخل بمبدأ التكامل لفقدها الإلذاذ، ومن ثم فهى لا تستطيع أن تحقق الإقناع الجيد.

### جـ ألا تكون الكلمة من الألفاظ المشتركة ذات المعنيين المختلفين :

إن حسن الإفهام يتطلب أن تكون الألفاظ واضحة الدلالة على المعانى ، حتى لايغمض الغرض المقصود من الكلام، ومن ثم لا ينتفع أو يتمتع به ، ومن هنا فقد

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٠ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٩١ ، وراجع منهاج البلغاء : ١٥٠، ١٥٢ ، ٢٨٥ .

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٠ ، وراجع الخطابة لابن سينا : ٢٠٢ .

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢١٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد:٢٩١، وراجع منهاج البلغاء:١٥٠/١٥٢/٢٨٥.

اشترط النقاد والبلاغيون خلو لغة الأدب من الألفاظ المشتركة التى تدل اللفظة الواحدة منها على معنيين مختلفين ، دون أن تكون هناك قرينة تدعم أحد المعنيين.

ويعد جعفر بن يحيى البرمكي ت ١٨٧ هـ من أوائل الذين رأوا أن تحقق هذا الشرط فى لغة الأدب يعد من البلاغة، فلقد سئل عن البيان فقال:" أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلى عن مغزاك، وتخرجه من الشركة ... والذى لا بد له منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقيد ، غنيا عن التأويل"(١).

ويلاحظ فى هذا النص أن خروج الاسم عن الشركة، يعد من الأشياء التى تجعله غنيا عن التأويل ، وذلك لأن الاشتراك اللفظى الذى لا يعضده الدليل الموجه للمعنى المراد يحتاج إلى التأويل الذى يؤخر من الإبانة عن المقصود، فضلا عن إمكانية عدم إصابة المعنى المراد.

ويبدو أن جعفر بن يحيى قد تأثر فى ذلك بالصحيفة الهندية فى البلاغة التى ترجمت فى أيام والده يحيى بن خالد، فقد جاء فيها :" أن من علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وقفا ، ويكون الاسم له لا فاضلا، ولا مفضولا، ولا مقصرا، ولا مشتركا، ولا مضمنا"(٢).

ويبدو أن هذا التأثير هو الذى جعل أباهلال العسكرى يجمع بين ما ذُكر فى الصحيفة الهندية ، أو ما ذكره حكيم الهند على حد تعبيره - وبين ما ذكره جعفر فى تفسيره لمعنى المشترك من الألفاظ، يقول :" وقوله (يقصد حكيم الهند) مشتركات الألفاظ ، وقول جعفر بن يحيى، تخرجه عن الشركة، فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتى بألفاظ لا تدل عليه خاصة، بل تشترك معه فيها معان أخر، فلا يعرف السامع أيها أراد، وربما استبهم الكلام فى نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهم "(٣).

---

(١) البيان والتبيين : ١٠٦/١ ، وراجع زهر الآداب : ١٠٩/١ .

(٢) البيان والتبيين:٩٣/١.

(٣) كتاب الصناعتين : ٣٨ ، ٣٩ .

فالإبهام والتوهم عائقان أمام الإفهام، أو أمام وضوح الغرض من الكلام، ومن هنا يرى ابن المدبر[١]، والرماني[٢]، وابن سنان[٣]، وابن الأثير[٤]، أهمية تجنب استعمال اللفظ المشترك والمعنى الملتبس.

غير أن الحديث عن الاشتراك اللفظي يأخذ عند ابن سنان وابن الاثير ـ بالإضافة إلى هذا البعد ـ بعدا حضاريا وذوقيا وجماليا ، فهما يخصان اللفظ المشترك الذي يدل على معنيين أحدهما يكره ذكره بأهمية خاصة [٥]. وذلك لأن هذا النوع من الألفاظ إذا لم توجد معها قرينة تحول دون المعنى المكروه يصدم الذوق، وينافي التحضر . مثل لفظة التعزير ، فإنها مشتركة تطلق على التعظيم والإكرام ، وعلى الضرب الذي هو دون الحد، وذلك نوع من الهوان ، فإذا وردت هذه اللفظة بدون قرينة ، فإنه يسبق إلى الوهم ما اشتملت عليه من معنى قبيح .

ويضيف ابن الأثير بعدا جماليا لهذه النوعية من الألفاظ ، إذ يرى أنها يمكن أن تستخدم لتحقيق بعض الجوانب الموسيقية في الكلام، وذلك لأن الجناس التام عنده يعتمد على الألفاظ المشتركة في المقام الأول[٦]. ومن هنا إنه إذا خلت هذه الألفاظ من الكراهة ومنافاة الذوق والتحضر، فإنه يمكن أن يستعان بها في توفير بعض القيم الجمالية .

---

(١) انظر الرسالة العذراء : ١٨ ، وراجع العقد الفريد : ١٨٤/٤ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيق : ٢٦٦/٢ ، ٢٦٧ .

(٣) انظر سر الفصاحة : ٢١٣ .

(٤) انظر المثل السائر :٥٠/١ ، ٥١ .

(٥) انظر سر الفصاحة : ٧٥، والمثل السائر : ٢٠١/١ ، ٢٠٢

(٦) انظر المثل السائر : ٢٦٣/١ ـ ٢٦٧ .

أما موقف الفلاسفة من هذه الألفاظ ، فإنهم يرون أن استعمال الكلمات المتعددة الدلالة غير لائق بالخطابة ، لأنها تتوجه إلي العامة الذين قد لا يستطيعون الوقوف علي المعني المراد ، فضلا عن أن معاني هذه الألفاظ قد تكون من الأضداد ، يقول ابن سينا: " هناك ألفاظ يجب أن تهجر في الخطابة، لأنها تغلط السامع ، والتغليط بالشعر أولي منه بالخطابة ، وخصوصا المتفقات من الأسماء فإن من حقها أن لا يستند إليها"(١).

فالألفاظ المشتركة ـ كما يرى ابن سينا- تغلط السامع ، وتعوق فهمه ، ومن هنا فإنه يحب ألا يلجأ إليها إذا لم يكن ذلك لغرض فني ، كأن تسهم في بناء الصور الفنية ـ بما توجبه من تعدد الدلالات أو الإيحاءات ـ ويبدوا أن هذا السبب هوالذي جعلها أخص بالشعرعند ابن سينا؛ لأن الصور الفنية كما يري أساس فيه. يقول :" ينبغي أن تكون الألفاظ التي لا يراد فيها التشبيه والاستعارة ألفاظا خاصة غير مشتركة، ثم لا تكون مغلطة توهم بمعناها الواحد الشيء وضده، فأمثال هذه الألفاظ تستعمل تغليطا."(٢).

ويجعل ابن رشد الألفاظ المشتركة من الأسماء الباردة (٣)، ويعلل ذلك بأنها عسيرة الفهم، خالية من الإلذاذ والتخييل(٤) ، ومن هنا فإنه يري أن الخطيب لا يجب أن يستخدمها إذا أراد إقناع الجميع من العوام لا الخواص، وأن هذه الألفاظ ـ وإن استعملت في الشعرـ أخص بالسفسطة دون غيرها من الصنائع(٥)، وذلك لأن السفسطة تهدف أساسا إلي التغليط وإيهام النقيض.

وبالرغم من أن الفلاسفة يسمحون باستعمال هذه الألفاظ إذا دعت إلي ذلك ضرورة فنية، خاصة في الشعر ، إلا أنهم يرون أن ذلك يجب أن يكون في اطار مايحقق التفهيم ولا يعوق الإلذاذ، ومن هنا يقررون أن هذه الألفاظ مكروهة في الشعر

(١) الخطابة : ٢٠٤ ـ ٢٠٥ وراجع منهاج البلغاء : ١٥٠ ، ١٧٣ ، ١٨٥ .

(٢) الخطابة : ٢١٤ .

(٣) انظر تلخيص الخطابة : ٢٦٩ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٩٣ .

(٥) انظر تلخيص الخطابة : ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٣٧٤

أيضا إذا حالت دون جودة الإفهام والإلذاذ[1].

**د) أن تتحلى الكلمة بما يحقق لها القيم الموسيقية :**

كتباعد مخارج الحروف، وعدم طولها ، وخفة حركاتها، وسنرجئ الحديث عنها إلى حديثنا عن موسيقى النثر.

وهناك إلي جانب هذه الشروط- شروط أخري مثل عدم مخالفة الكلمة للقياس، وجريانها علي العرف اللغوي ، وعدم تصغيرها في موضع يعبر به عن شيء لطيف أو خفي[2]. ولا شك أن هذه الشروط ليست بأهمية الشروط السابقة ، كما أنها لا تؤثر في جمال اللفظة بقدر ما تشين مستعملها لأنها تدل علي جهله باللغة ، وعدم قدرته على توظيفها التوظيف الذي يوجبه السياق. [3]

أما بالنسبة للمستوى الثاني الذي نظر من خلاله النقاد إلى لغة الأدب ، وهو مستوي التراكيب. فقد اعتنوا به ونصوا علي كل ما يضمن فعاليته وجمالياته؛ وذلك لأن اللفظة المفردة ـ مهما توفر فيها من خصائص جمالية ـ تبقي عديمة التأثير إذا لم توضع في سياق ذي علاقات متفاعلة ، بل يمكن القول إن السياق هو الذي يكسبهاخصائصها الجماليه والإيحائية ، وإن حسن التأليف أو جودة النظم من الأشياء التي تحدد مكانة الأديب[4]، وكما يقول بعض الباحثين :" إن العناصر لا قيمة لها ما دامت سابقة علي الصياغة المنجزة للعمل الفني ، وبالتالي فلا مجال للحكم عليها في

---

(١) انظر فن الشعر لابن سينا : ١٩٦ ، وتلخيص الشعر لابن رشد : ١٦١

(٢)انظر البيان والتبيين : ١/١٦٢ ، ١٦٣ ، ورسائل الجاحظ : ٣/٦٣ ، والرسالة العذراء : ١٨ ـ ٢٠، والعقد الفريد ٤/١٨٥ ، وكتاب الصناعتين : ١٥٥ ، وسر الفصاحة : ٦٧ ـ ٧٥ ، ٧٩، والإيضاح: ١/٧٢، والطراز: ١/١١٢، ١١٣، ٣/٢٤٤، ٢٤٥، والمزهر :١/١٨٨ ـ ١٨٩ .

(٣) راجع المثل السائر : ١/١٧٥ .

(٤) انظر مواد البيان لعلي بن خلف :١٦٩ .

ذاتها خارج الصياغة"(١).

ومن هنا يري بشر بن المعتمر أن الأديب الذي لا يستطيع أن يضع الألفاظ في مواضعها وفي قرارها وحقها من أماكنها المقسومة لها ـ عليه أن يترك ميدان الكتابة الأدبية .(٢) كما يري الجاحظ أن القدرة التأثيرية للكلام تتوقف علي جودة السبك وحسن الصياغة .(٣) ويري إبراهيم بن المدبر أن النظم الجيد يضفي علي الكلام حسنا وبهجة، ويجعله أكثر قبولا وتأثيرا يقول:" وشبهت الحكماء المعاني بالغواني، والألفاظ بالمعارض، فإذا كسا الكاتب البليغ المعني الجزل لفظا رائعا ، وأعاره مخرجا سهلا، كان للقلب أحلي، وللصدر أملا ، ولكنه بقي عليه أن ينظمه في سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنثورالذي نظمه الحاذق، والجوهري العالم يُظهر بإحكام الصنعة له حسنا هو فيه، ويمنحه بهجة هي له، كما أن الجاهل إذا وضع بين الجوهرتين خرزة هجّن نظمه وأطفأ نوره"(٤).

ويعد المبرد ٢٨٥ هـ النظم ضرورة أساسية لا يقوم الكلام إلا بها، ولا يتحقق كيانه إلا من خلالها، يقول :" أول ما يحتاج إليه القول أن ينظم علي نسق وأن يوضع علي رسم المشاكلة ".(٥) فالنسق أو رسم المشاكلة يعني وضع الألفاظ في مواضعها الدالة علي المعاني ، وتمكنها فيها وعدم قلقها أو تنافرها، أو بعبارة أخري يعني وجود نوع متميز من الأسلوب الفني القادر علي تحقيق التأثير في المتلقي، ومن هنا يعد المبرد الأسلوب الذي تنتقي ألفاظه، ويحسن نظمه، ويوفي المعني حقه أسلوبا مؤثرا يقوم بحق البلاغة ومتطلباتها . يقول :" إن حق البلاغة إحاطة القول بالمعني ، واختيارالكلام ،

---

(١) مفهوم الشعر : د. جابر عصفور : ٢٨٩ .

(٢) انظر البيان والتبيين : ١٣٨/١.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٢٥٤/٨٣/٧٦/٧٥/١ ، ١٨/١٧/٨/٢/ ، ٢٤/٤ ، وراجع الحيوان ١٣٢/٣:.

(٤) الرسالة العذراء : ٣٢، وراجع المصدر نفسه : ٤٠/٣٠/٢٩ ، وراجع أيضا العقد الفريد : ١٨٧/١٨٦/٤ .

(٥) الكامل : ١٦٠/٢ .

وحسن النظم، حتي تكون الكلمة مقاربة أختها ، ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول"(١).

وينص ابن وهب في تعريفه للبلاغة ـ متابعا المبرد ـ علي أهمية حسن النظام في جمال الأسلوب وبلوغ التأثير ، فيذكر أن حد البلاغة هو " القول المحيط بالمعني المقصود مع اختيار الكلام ، وحسن النظم وفصاحة اللسان"(٢). ويبين أن اشتراطه لحسن النظام في هذا الحد يرجع إلي أنه "قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتى على المعنى ، ولا يحسن ترتيب ألفاظه ، ويصير كل واحد مع ما يشاكله، ولا يقع ذلك موقعه(٣).

فالكلام قد يكون غير ملحون ، ومعبرا عن حق المعنى ، ولكنه لا يتسم بالجمال، ولا يحقق التأثير؛ لأنه فاسد التأليف ، متنافر الألفاظ، وليبين أهمية ذلك يضرب مثالا يتصف بحسن النظم من خطابة الإمام على بن أبى طالب، ثم يبين كيف يفقد جماله إذا أزيل ترتيب الألفاظ عن مواضعها . يقول :" فمما أتى فى نهاية النظم قول أمير المؤمنين ـ عليه السلام ـ فى بعض خطبه:"أين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبنى وشيّد ؟. فأتبع كل حرف بما هو من جنسه ، وما يحسن من نظمه ، ولم يقل:أين من سعى ونجد، وزخرف وشيد ، وبنى وعدد؟. فلو قال ذلك لكان كلاما مفهوما مستقيما ، وكان مع ذلك فاسد النظم قبيح التأليف "(٤).

أما الآمدى فيذكر أن الجيد من النظم والنثر هو الذى تقع فيه الألفاظ فى أماكنها، بحيث توضع الكلمة مع أختها المشاكلة لها، التى تقتضى أن تجاورها لمعناها(٥)؛ وذلك لأن صحة التأليف" فى الشعر وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه".(٦).

---

(١) البلاغة : ٨١ .
(٢) البرهان في وجوه البيان : ١٢٩ .
(٣) المصدر نفسه : ١٢٩/١٣٠ .
(٤) البرهان في وجوه البيان : ١٣٠.
(٥) الموازنة : ٢٩٧/١ .
(٦) الموازنة : ٤٢٨/١/ ٢٤٩ .

فجودة التأليف والنظم لاتخص الشعر وحده ، وإنما هى ضرورية فى النثر الفنى أيضا، لأنها هى التى تكسب الكلام الفنى صفات الجدة والطرافة والإيحاء، أو بمعنى آخر تكسبه الصفة الشعرية، ومن هنا فإن الإنتاج الأدبى الذى يضطرب تأليفه لا يدخل دائرة الفن.يقول الآمدي:" وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل.... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا. حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد"(١).

ويرى الخطابى ت ٣٨٨ هـ أن المقومات الأساسية التى تحقق للكلام ماهيته هي:"لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم ".(٢) وأنه لولا النظم ما تكوّن الكلام "صورة فى النفس يتشكل بها البيان"(٣). ولذا فإنه يعد إحكام النظم والتأليف عمود البلاغة ، يقول :" اعلم أن عمود هذه البلاغة التى تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التى تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذى إذا أبدل مكانه غيره جاء منه : إما تبدل المعنى الذى يكون منه فساد الكلام ، وإما ذهاب الرونق الذى يكون معه سقوط البلاغة"(٤).

إن عمود البلاغة أو جوهر القيم الفنية التى تحقق للكلام جماله وتأثيره، لايتم - عند الخطابى - إلا بإدراك الأديب أن كل لفظة يجب أن توضع فى مكانها المناسب من السياق، وأن تكون هذه اللفظة هى أكثر الألفاظ تعبيرا عن المعنى المراد؛ وذلك لأن لكل لفظة داخل السياق دلالاتها وإيحاءاتها الخاصة التى لا يمكن لغيرها من الألفاظ أن تؤديها، ومن ثم فإن إحلال بعض الألفاظ محل بعضها يؤدى إلى تغيير المعني، واضطراب النظم، وفقدان الجمال والتأثير، ولذا يشيد ببلاغة القرآن الكريم"لأنه جاء بأفصح الألفاظ فى أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعانى ".(٥)

---

(١) المصدر نفسه : ١/٤٢٥ .

(٢) بيان إعجاز القرآن : ٢٧ .

(٣) المصدر نفسه : ٣٦ .

(٤) بيان إعجاز القرآن : ٢٩ .

(٥) المصدر نفسه ٢٧.وراجع أيضا ص : ٣٦ .

ويتفق أبو هلال العسكرى مع النقاد السابقين فى أهمية جودة التأليف وحسن الرصف فى تحقيق جمال الكلام وفاعليته ،[1] ويرى أن ذلك يتحقق بأن توضع الألفاظ فى مواضعها ، وتمكن فى أماكنها ، وأن يجتنب المعاظلة، وأن يراعى أمر التقديم والتأخير، فلا يقدم إلا ما يحسن تقديمه، ولا يؤخر إلا ما يحسن تأخيره، وأن يجتنب الحذف الذى يفسد الكلام ويعمّى المعنى ، أوالزيادة التى لا حاجة إليها ، وأن يجتنب تكرير الكلمة الواحدة فى كلام قصير، أو إعادة حروف الصلات والرباطات فى موضع واحد[2].

ويذهب الباقلانى إلى أن النظم هو الذى يظهر حسن القيم الجمالية فى الكلام ويضمن قوة تأثيره وفاعليته .[3]

أما القاضى عبد الجبار ت٤١٥ هـ،فيذكر " أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام وإنما تظهر فى الكلام بالضم على طريقة مخصوصة [4]. فالكلمة - فى رأيه - تستمد فصاحتها أو قوة تأثيرها وإيحاءاتها من " الضم على طريقة مخصوصة"، أو من السياق الذى تقع فيه؛ وذلك لأن السياق هوالذى يتحكم في اختيار اللفظة المناسبة من بين العديد من البدائل والنظائر ، كما أنه هو الذى يحدد الموقع الإعرابى للكلمة ومكانها

---

(١) انظر كتاب الصناعتين : ١٦٧ .

(٢) انظر المصدر نفسه : ٦٤، ١٤٧، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٦، ١٦٧، ١٧١، وراجع مواد البيان: ٢٥٩/٢٦٠ ومما تجدر الإشارة إليه أن نظرة ابن سنان إلى أهمية النظم، وما يحقق فاعليته تكاد تتفق مع نظرة أبي هلال، انظر سر الفصاحة ٨٦، ٩١، ٩٢، ٩٥، ١٠١، ١٣٧، ١٤٨، ١٥٣. ويبدو أن مصدرهما كان واحدا ، وهو في الغالب كتاب قدامة الذي فقد أكثره :الخراج وصناعة الكتابة ، إذ يصرح ابن سنان بذلك ويتفق ما ينقله مع ما ذكره أبو هلال وإن لم يصرح باسم كتاب قدامة ، كما أنهما ينقلان أيضا عن كتاب نقد الشعر لقدامة .

انظر : (كتاب الصناعتين ١٦٨ : ١٦٩ ، وسر الفصاحة ١٤٨/١٤٩ ).

(٣) انظر إعجاز القرآن : ١٧٦ .

(٤) المغني في أبواب التوحيد والعدل : تحقيق أمين الخولي، ط ١، دار الكتب : ١٩٦٠، جـ ١٦/١٩٩.

من التقديم والتأخير[1]. ومن هنا فإن الكلمة تكون أفصح إذا كانت ملائمة لسياقها، ومتمكنة في مكانها فإذا استعملت في سياق آخر، ووقعت موقعا آخر، أو قدمت أو أخرت عن مكانها ، فإنها تفقد صفة الفصاحة[2]

ويأتي عبد القادر الجرجاني ت حوالي ٤٧١ هـ ، فيبلور الآراء السابقة، ويضيف إليها من آرائه الخاصة، ليخرج بنظرية النظم، وهو في هذه النظرية يري أن النظم هو أساس الجمال في الشعر والنثر[3]، وبرغم أنه لا ينكر القيم الذاتية للألفاظ، كالسهولة والسلاسة والخفة والبعد عن الوحشية والغرابة، إلا أنه يرى أن هذه القيم ليست كافية لبيان إعجاز القرآن ، أو المفاضلة بين أنواع الكلام ؛ لأن المحك الحقيقي لهذا هو تأليف ونظم هذه الكلمات في سياقات معبرة عن المعنى المراد، ومن ثم تصبح الصفات الحقيقية لها هي التي تستمدها من السياق[4]. لا التي تتمتع بها قبل الدخول فيه، يقول:" واعلم أنا لا نأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة ، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذى ننكره ونفّيل رأى من يذهب إليه، أن يجعله معجزا به وحده، ويجعله الأصل والعمدة، فيخرج إلى ما ذكرناه من الشناعات . ثم إن العجب كل العجب ممن يجعل كل الفضيلة في شيئ هو إذا انفرد لم يجب به فضل ألبتة، ولم يدخل في اعتداد بحال؛ وذلك أنه لا يخفى على عاقل أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها مما ثقل على اللسان اعتداد، حتى يكون قد

---

(١) المصدر نفسه :١٦/١٩٩ وراجع البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف : ١١٧.

(٢) المغني في أبواب التوحيد : ١٦/٢٠٠.

(٣) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس : ٤٢١ ، والاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي د. شفيع السيد دار الفكر العربي ـ بالقاهرة ١٩٨٦ : ٥٦ .

(٤) تتفق هذه النظرية مع ما ذهب إليه النقد الحديث من أن السياق هو الذي يحدد القيمة الدلالية والجمالية للكلمة. انظر مبادىء النقد الأدبي:ريتشاردز : ٢٣٦، ودور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان، ترجمة د. كمال بشر،مكتبة الشباب القاهرة ١٩٦٩ : ٥٦ ـ ٥٨ ، والنقد الفني: جيروم ستولينتز : ٣٣٠/٣٣١ ، بناء لغة الشعر . جون كوين: ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة :١٩٨٥: ١٣٣/٤، ونظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية ط ١٩٨٠ : ١٥٦/١٢١ ، علم الأسلوب: د. صلاح فضل : ١٣٧ .

ألف منها كلام، ثم كان ذلك الكلام صحيحا فى نظمه والغرض الذى أريد به ، وأنه لو عمد عامدا إلى ألفاظ فجمعها من غير أن يرعى فيها معنى ، ويؤلف منها كلاما ، لم تر عاقلا يعتد السهولة فيها فضيلة؛ لأن الألفاظ لا تراد لأنفسها، وانما تراد لتجعل أدلة على المعانى ، فإذا عدمت الذى له تراد، أو اختل أمرها فيه، لم يُعتدّ بالأوصاف التى تكون فى أنفسها عليها ، وكانت السهولة وغير السهولة فيها واحدا(١).

ويوضح هذا الرأى بمثال من القرآن فيقول: وجملة الأمر أنا لانوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذى هو فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى مايليها، فإذا قلنا فى لفظة اشتعل من قوله تعالى :" واشتعل الرأس شيبا" أنها فى أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك "الفصاحة " لها وحدها، ولكن موصولا بها "الرأس" معرفا بالألف، اللام، ومقرونا إليهما " الشيب" منكرا منصوبا".(٢).

ومما يدل على أن السياق هو الذى يتحكم فى جمالية الكلمات وفعاليتها ـ أن الصفات الذاتية لها ليست ثابتة دائما، وإنما تتفاوت فى الحسن والقبح تبعا لورودها فى السياقات المختلفة، يقول عبد القاهر:" ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك فى موضع آخر"(٣).

ويرى عبدالقاهر أن جودة النظم تتوقف على مراعاة معانى النحو، وذلك لأن تناسق الدلالات وتلاقى المعانى ، وتعلق الكلم بعضه ببعض، يتم وفقا لأحكام النحو ومعانيه، يقول:" اعلم أن ليس "النظم" إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه"علم

---

(١) دلائل الاعجاز ٥٢٢ ـ وراجع المصدر نفسه : ٥٩/٨٠/٨٤/٨٥/٨٧/٤٧٤/٥٢٤، وراجع أسرار البلاغة: تعليق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة صبيح :١٩٧٧ ص : ١٤ ـ ١٦.

(٢) دلائل الإعجاز : ٤٠٢ ـ ٤٠٣، وانظر تعليقه علي الاتساق النظمي للآية ٤٤ من سورة هود بالمصدر نفسه : ٤٤ ـ ٦٤ .

(٣) دلائل الاعجاز: ٤٦: وانظر المصدر نفسه: ٤٠١/٤٨، وتتفق هذه النظرة مع النظرة النقدية الحديثة راجع Hough. G. Style and Stylistics PP. 8-12, London s:1969.

النحو "وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت، فلاتزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت فلا تخل بشيء منها"(١). ويقول أيضا: "فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معانى النحو، قد أصيب به موضعه ، ووضع فى حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ماينبغى له ، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه"(٢).

ومن جهة أخرى، فإن مراعاة أحكام النحو ومعانيه تساعد المتلقى على الوقوف على الطاقات الإيحائية الكامنة فى العمل الأدبى ، وكما يقول عبد القاهر، فإن "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها، وإن الأغراض كامنة حتى يكون هو المستخرج لها "(٣). ومن هنا فإن الإخلال بأحكام النحو ومعانيه يؤدى إلى التعقيد والغموض اللذين يقللان من القيمة الفنية للعمل الأدبي، يقول عبد القاهر: "إذا كان النظم سويا، والتأليف مستقيما، كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك، واذا كان خلاف ما ينبغى وصل اللفظ إلى السمع وبقيت فى المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا افرط الأمر فى ذلك صار إلى التعقيد الذى قالوا: إنه يستهلك المعني"(٤).

وإذا كان عبد القاهر يرفض التعقيد والغموض، فإنه يرفض أيضا السطحية والسهولة، ويرى أن النظم الجيد يحتاج إلى فكر وروية، وتخيرللمعانى النحوية، وليس هوالذى يقوم على تجميع المعانى بواسطة حروف العطف . ويعنى هذا أننا أمام ثلاثة

---

(١) دلائل الإعجاز : ٨١ .

(٢) المصدر نفسه : ٨٢/٨٢/وانظر المدخل الي دلائل الإعجاز: ٤، ٨ ، ودلائل الإعجاز ٤٩/٥٠/٨٥/٨٧/٣٦١/٣٦٢/٣٧٠/٣٧٢/٣٩٢/٣٩٤/٤٠٥/٤١٠/٤١٥/٤٥٤/٥٢٥.

(٣) دلائل الإعجاز : ٢٨ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٧١، وراجع أسرار البلاغة : ٢٩ .

أنواع من النظم تتفاوت قيمتها الفنية، ويبدو أن النمط العالى من هذه الأنواع، هو النوع الذى يكون صدى لمعاناة الإبداع، وما يتخللها من فكر وروية واختيار، أما النمط المتوسط فهو الذى يقوم على الربط بين شتات المعانى دون صهرها فى بنية كلية مترابطة الأجزاء، بحيث لا تستقل بعض العبارات بمعنى متميز، وإنما يتوقف فهم المعنى الكلى للنص على استيفاء هذه الترابطات. أما النمط الرديء والمرفوض فهو الذى يتسم بالتعقيد والغموض. يقول عبد القاهر : "واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أنه لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله فى ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد فى نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة، بل ليست إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين، وذلك إذا كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئا غير أن تعطف لفظا على مثله، كقول الجاحظ: "جنّبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا، وبين الصدق سببا، وحبب إليك التثبت، وزين فى عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع فى صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذل اليأس، وعرّفك ما فى الباطل من الذلة، وما فى الجهل من القلة "... فما كان من هذا وشبهه، لم يجب به فضل إذا وجب، إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخّير سبيلا، وحتى تكون قد استدركت صوابا".(١)

فكلام الجاحظ ـ برغم جماله الموسيقى ـ (٢) لا يعد من النمط العالى فى النظم،

(١) دلائل الإعجاز : ٩٦ ـ ٩٨ . ومما تجدر الإشارة إليه أن د. مصطفي ناصف في تناوله لتعليق عبد القاهر على نص الجاحظ قد ذكر أن ما ذهب إليه عبد القاهر يمثل وجهة نظره في الفرق بين الشعروالنثر، وأن للناثر طريقة في ترابط الكلمات تختلف بعض الاختلاف عن طريقةالشاعر، فطريقة الشاعر هي الجمع والتوحيد، وأخذ الأجزاء بعضها بعضا ، ولكن عبارات الناثر(الجاحظ)بسيطة مبعثرة. (انظر نظرية المعني في النقد العربي: ١٦ ـ ١٧ . ومن الواضح ان تعليق عبد القاهريدور حول أنواع النظم أو الاساليب ، كماأنه لا يخص النظم أو النثر بأساليب معينة ، لأن نظريته في النظم لا تفرق بينهما .

(٢) أشاد عبد القاهر بهذا النص للجاحظ عند حديثه عن ضرورة خضوع القيم الموسيقية للمعني . انظر أسرار البلاغة : ١٩ .

وذلك لأنه قائم على تجميع المعاني، والربط بينها بحروف العطف، مما يعنى أنه ليس هناك ارتباط قوى بينهـا، وأن صورة اتحاد أجزاء الكلام فيهـا ضـعيفـة، وأن حذف بعضها لا يؤثر فى السياق، لأن تصورها فى النفس لا يكون تصورا واحدا، وإنما يكون تصورا متعدد الأجزاء، أو مفكك البنية، بينما النظم الجيد هو الذى يكون فيه حال الأديب كالبنّاء الذى يختار لبناته ويحكم أجزاء بنيانه، ويزاوج بينها فى وحدة متماسكة. وإذا كان البنّاء محكوما فى عمله بطرق وأساليب معينة ومحددة، فإن الأديب مطلق الحرية فى اختيار الأساليب التى تلائم كل عمل أدبي؛ لأنه ليس هناك قوانين أو أساليب معينة تقيد حركة الإبداع. يقول عبد القاهر: "واعلم أن ماهو أصل فى أن يدق النظر، ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت: أن تتحد فى أجزاء الكلام ويدخل بعضها فى بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك، نعم، وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوّلين، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة"[1].

وبناء على هذا يقول عبد القاهر: "وإذا قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالى والباب الأعظم، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شيء كعظمته فيه "[2].

ولا تتقدم دراسة النظم بعد عبد القاهر، وإنما يكرر مَنْ جاء بعده أفكاره وآراءه، أو أفكار وآراء النقاد السابقين عليه، ويتضح هذا عند أسامة بن منقذ ت٥٨٤هـ[3]،

---

(١) دلائل الإعجاز : ٩٣ ، ومما يجدر بالذكر أن عبد القاهر يشير إلي بعض الأساليب التي يتحقق بها المزاوجة بين معاني الكلام ، كالشرط والجزاء والتقسيم .انظر المصدر نفسه : ٩٤/٩٣.

(٢) المصدر نفسه : ٩٥ .

(٣) انظر البديع في نقد الشعر : ١٦٣.

والفخر الرازى ت٦٠٦ هـ [(١)]، والسكاكى ت٦٢٦ هـ[(٢)]، وابن الأثير ت٦٣٧هـ[(٣)]، وابن أبى الإصبع ت٦٥٤هـ[(٤)]، وابن أبى الحديد ت٦٥٦هـ[(٥)]، والطوفى ت٧١٦هـ[(٦)]، وشهاب الدين الحلبى ت ٧٢٥هـ [(٧)]، وأحمد بن إسماعيل الحلبى ت٧٣٧هـ[(٨)]، وجلال الدين القزوينى ت ٧٣٩هـ [(٩)]، ويحيي بن حمزة العلوى ت٧٤٩هـ[(١٠)]، والسيوطى ت٩١١هـ[(١١)].

أما الفلاسفة فإن اهتمامهم بفصاحة الألفاظ، واتساع مفهوم الفصاحة لديهم يؤدى إلى اهتمامهم بالتراكيب؛ لإيمانهم أن السياقات هى التى تظهر خصائص الألفاظ، وهى التى تضيف إلى إيحاءاتها وطاقاتها التأثيرية، إيحاءات وطاقات أكثر عمقا وامتدادا.

(١) انظر نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، مطبعة المؤيد، القاهرة ، ١٣١٧ هـ :١٢ ـ ١٤ ، ١١٠/١٠٩ .

(٢) انظر مفتاح العلوم : ١٩٧ ـ ١٩٩ .

(٣) انظر الجامع الكبير : ٨١/٦٦/٦٥ ، والمثل السائر : ٣١٦/٣٠٧/٢٠٩/١٦٦/١٦٣/٩٧/٩٣/١ ، ٣١٨، ٢٢٣/٢٢٢/٢٢٠/٢١٩/٢ .

(٤) انظر الخواطر السوانح في أسرار الفواتح :١١٦ ، وبديع القرآن : ١٦٦/١٦٤/٧٨/٧٧،وتحرير التحبير : ١٩٤/١٩٦/٤٠٥/٤٢٥/٤٢٦/٤٢٩ ـ ٤٣٢ ـ ومما يجدر بالذكر أن ابن أبي الإصبع قد عبر عن مفهوم النظم بعدد من المصطلحات:كحسن النسق ، والانسجام ، وائتلاف اللفظ مع المعني، كما ذكر أن مقتضي البلاغة هو الذي يتحكم في تأليف الكلام ، انظر تحرير التحبير : ١٢٧/١٧٤/١٩٨/٢٦٧/٣٣٢/٣٦٤/٤٠٦/٤١٧/٤٢٦/٥٢٨/٥٤٥/٥٦١/ ٥٦٢ .

(٥) انظر شرح نهج البلاغة : ٢٧٨/٢٧٧/٦ ، ١٧٢/٧ .

(٦) انظر الإكسير في علم التفسير : ٩٣ـ ٩٦ .

(٧) انظر حسن التوسل : ١٠٣ .

(٨) انظر جوهر الكنز : ٢٩٨/٢٩٧/٢٤١/٤٢ .

(٩) انظر الإيضاح في علوم البلاغة : ٧٤/١ـ ٨٢/٨١/٧٨/٧٦ ، ٤٧٠/٢ـ٤٧٤ .

(١٠) انظر الطراز : ١٢٦/١٢٥/١٢١/١٢٠/١ ، ٢٢٥/٢٢٢/٢ ، ٥٣/٣ـ ٥٦/٥٨/ ١٤٤/١٤٧/ ٢٢٦/١٤٥

(١١) انظر الاتقان في علوم القرآن : ٣٧١/٣٧٠/٣١٦/٢٩٩/٢٩٦/٣ .

ويتضح هذا من خلال حديث ابن سينا عن المقدمات الشعرية، وكون المحاكاة والتخييل من مقومات الشعرية، وأن أثر هذه المقومات لا يتضح إلا فى طريقة بنائها لغويا، يقول : " وهذه المقدمات(الشعرية) ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة، ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر، وليس كلها بمحاكيات إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط".(١).

فقد تخلو المقدمات الشعرية من التشبيهات والاستعارات، ومع ذلك فإنها تحظى بقدر كبير من الخصائص الشعرية، وذلك لأن البناء اللغوى لها قادر على إثارة خيال المتلقى بما يوفره من تفاعلات بين الألفاظ والسياقات، وبما ينتج عنه من إطلاق للإيحاءات والظلال الفنية.

ويذكر حازم القرطاجنى أن تأثير العمل الأدبى يتوقف على تمكين الألفاظ فى مواضعها بحيث تعبر عن المعانى والأغراض التى تهدف إليها، ويتضح هذا من تفرقته بين الوضع المؤثر، والوضع الذى لا يؤثر. فيقول:" إنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعانى والأغراض من جهة ما يكون بعضها فى موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه، ويناسبه، ويلائمه من ذلك، والوضع الذى لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعانى والأغراض من جهة ما يكون بعضها فى موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره"(٢).

ومن هنا تتعدد إشاراته إلى فاعلية السياق فى إبراز الخصائص الجمالية للنص الأدبى، وإلى كون الكلمة لا تكتسب وجودها الحقيقى إلا إذا كانت مقترنة مع غيرها فى سياق(٣)، كما أن العبارة "إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص، فإن بدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة"(٤).

---

(١) الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر :١٦ .

(٢) منهاج البلغاء : ١٥٢ ، وراجع المصدر نفسه :١٦/١٧/١٢٩/٢٢٢/٢٢٤/٢٤٥ .

(٣) انظر المصدر نفسه : ٢٢٣/٢٧١/٢٧٢ .

(٤) المصدر نفسه : ١٧٩ ، وراجع مفهوم الشعر د. جابر عصفور : ١٣٤ .

ويحرص الفلاسفة على سلامة البناء اللغوى للخطابة لتتحقق الغاية منها بما توفره من تكامل لجانبى الإفهام والإلذاذ، ويرون أن ذلك يتوقف على مراعاة "واجب الكلام "(١) بحيث تكون الألفاظ المركبة " أتم دلالة وأبين إفادة وإفهاما"(٢).

ويضعون عددا من الشروط التى تساعد على ذلك منها :

أ) أن يراعى الرباطات وذلك يكون بالآتى :(٣)

(١) أن يراعى الخطيب وضع حروف الرباطات فى المواضع التى يجب أن تكون فيها من القول، وذلك بأن ترتب هذه الروابط فى المواضع التى يكون الكلام بها أفصح وأبين.

(٢) أن لا يدخل الخطيب بين الرباط الأول والثانى، رباطا آخر ليس شأنه أن يقع بينهما ، فإن هذا يجعل القول منغلقا غير مفهوم إلا أن يكون ذلك الرباط الداخل دالا على العلة ، والمعيار الذى يستند إليه فى ذلك هو توافر تمام الإبانة.

ب) أن يراعى حق الكلام من التذكير والتأنيث والافراد والتثنية والجمع(٤).

ج) أن يراعى حق الكلام من التقديم والتأخير ، بحيث يكون الكلام عفوا غير متكلف، حسن الدلالة(٥).

د) مراعاة سهولة تفهم معنى الكلام بوجود علامات الاتصال والانفصال فى الكلام المكتوب، وتجنب كثرة الرباطات فى المتلو، وأن يراعى ذلك حق هيئات الدلالة حتى تكون أتم إفادة وإفهاما.(٦).

هـ) مراعاة عدم إيقاع اللفظ موقعا يمكن أن تقترن دلالته بموضعين، لحاجته إلى

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٣ . (٢) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٢ .

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٣ -٢١٤، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٢ ـ ٢٧٣ .

(٤) انظر الخطابة لابن سينا :٢١٥ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٤ ـ ٢٧٥ .

(٥) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٣ / ٢١٥.

(٦) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٥ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٦ .

قرينة توضح أى الموضعين هو المقصود(١).

وقد تكشفت دراسة النقاد والبلاغيين والفلاسفة لأسلوب النثر عن عدة أمور هي:

**أولا: أن الأسلوب يجب أن يراعى أحوال المخاطبين ومقاماتهم:**

يرى النقاد والبلاغيون أنه لكي يحقق الأسلوب فعاليته، فإنه يجب أن يراعى أحوال المخاطبين ومقاماتهم؛ وذلك لأن لكل طبقة من الناس أسلوبا يلائمها ويراعى مكانتها الاجتماعية، وقدرتها على الفهم، ومن هنا فإن الأسلوب الذى يخاطب به الملوك والساده لايصلح لمخاطبة العامة والسوقة، والعكس صحيح، يقول بشر بن المعتمر : "وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعانى ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعانى على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"(٢).

ويذكر ابن قتيبة أن الكاتب يجب أن يلائم بين كلامه وبين أقدار المكتوب إليهم يقول: " ونستحب له أيضا أن ينزل ألفاظه فى كتبه، فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لايعطى خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام"(٣). ولذا ينتقد بعض الكتاب الذين تهاونوا فى مراعاة هذه القاعدة، ويرى أن الخلل قد دخل أسلوبهم، وأن الفساد قد أتى على كتبهم، يقول: "فإنى رأيت الكُتّاب قد تركوا تفقد هذا من أنفسهم وخلطو فيه، فليس يفرّقون بين من يكتب إليه "فرأيك فى كذا"، وبين من يكتب إليه "فإن رأيت كذا" ، و " رأيك" إنما يكتب بها إلى الأكفاء والمساوين، ولايجوز أن يكتب بها إلى الرؤساء والأستاذين؛ لأن فيها معنى الأمر ولذلك نصبت، ولايفرقون

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٥ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٦ .

(٢) البيان والتبيين : ١/١٣٨ ـ ١٣٩ ، وراجع الصحيفة الهندية في البلاغة في المصدر نفسه : ١/٩٢ ـ ٩٣، وصناعة الكتاب لأبي جعفر النحاس: ١٥٣، ودراسات في نقد الأدب العربي: د. بدوي طبانة : ٢٠٤، ومما تجدر الإشارة إليه أن نظرة ابن وهب وأبي هلال العسكري تتطابق مع نظرة بشر، انظر البرهان في وجوه البيان :١٥٣. ٢٧١ـ ٢٨٠، وكتاب الصناعتين:٢٥. ٣٣. ١٦٠. ١٦٤، ١٦٥.

(٣) أدب الكاتب : ١٤ .

بين من يكتب إليه: "وأنا فعلت ذلك"، وبين من يكتب إليه: "ونحن فعلنا ذلك، ونحن لايكتب بها عن نفسه إلا آمر أو ناه؛ لأنها من كلام الملوك والعظماء"(١).

ويدعو إبراهيم بن المدبر الكُتّاب إلى مراعاة المكانة السياسية والاجتماعية والعلمية لمن يكتبون إليه، ويجعل طبقات الكلام على ثمانية أقسام، منها أربعة للطبقة العلوية، وأربعة دونها، ويرى أن لكل طبقة منها درجة، وأن لكل قسمة حظا لايتسع للكاتب البليغ أن يقصر بأهلها عنها، ويقلب معناها إلى غيرها.(٢).

أما الطبقات العليا فهي(٣) : طبقة الخلفاء، وطبقة الوزراء والكتاب، وطبقة أمراء الثغور وقواد الجيوش، وطبقة القضاة. أما الطبقات التى دونها فهى (٤) : طبقة الملوك الذين أوجبت نعمهم تعظيمهم وتفضيلهم، وطبقة وزرائهم وكتابهم وأتباعهم، وطبقة العلماء، وطبقة أهل القدر والجلالة والظرف والأدب.

ويرى إبراهيم بن المدبر أن عدم مكاتبة كل طبقة بما هى أهل له من المعانى والأساليب - يعد خروجا على مقتضى البلاغة، لأنه يهجّن المعنى ويفسد الأسلوب ويعد ظلما لحق المكتوب إليه، ونقصا فى مكانة الكاتب، يقول: " ولكل طبقة من هذه الطبقات معان ومذاهب يجب عليك أن تراعيها فى مراسلتك إليهم فى كتبك، وتزن كلامك فى مخاطبتهم بميزانه، وتعطيه قسمه، وتوفيه نصيبه، فإنك متى أضعت ذلك لم آمن بك أن تعدل بهم غير طريقهم، وتسلك بهم غير مسلكهم، وتجرى شعاع بلاغتك فى غير مجراه، وتنظم جوهر كلامك فى غير سلكه، فلا تعتد بالمعنى مالم تلبسه لفظا جزلا لائقا بمن كاتبته، ومشابها لمن راسلته، فإن إلباسك المعنى - وإن شرف وصلح - لفظا مختلفا عن قدر المكتوب إليه، ولم تجز به عادتهم - تهجين للمعني، وإخلال بقدره، وظلم لحق المكتوب

---

(١) أدب الكاتب : ١٤ - ١٥ .

(٢) انظر الرسالة العذراء : ١٠، وراجع العقد الفريد : ١٨٠/٤ .

(٣) انظر الرسالة العذراء : ١٠، وراجع العقد الفريد : ١٨٠/٤.

(٤) انظر الرسالة العذراء : ١١ وراجع العقد الفريد : ١٨٠/٤.

إليه، ونقص مما يجب له "(١).

وبناء على ذلك ينكر إبراهيم بن المدبر أن عدم القدرة على تحديد الأسلوب المناسب لنوعية المتلقى - يعد إخلالا بحق الكلام، وإحلالا له فى غير محله. يقول: "ولاتخاطبن خاصا بكلام عام، ولا عاما بكلام خاص، فمتى خاطبت أحدا بغير ما يشاكله فقد أجريت الكلام غير مجراه وكشفته"(٢). ومن هنا فإنه يدعو الكاتب إلى العناية بأسلوبه، وانتقاء ألفاظه، بحيث تعبر عن حق المعني، وتلائم قدر المتلقي وحاله يقول: " فلا تخرجن كلمة حتى تزنها بميزانها، فتعرف تمامها ونظامها، ومواردها ومصادرها"(٣).

ويرجع أبو على المرزوقى أسباب قلة البلغاء المترسلين إلى" أن المترسل محتاج إلى مراعاة أمور كثيرة إن أهملها أو أهمل شيئا منها رجعت النقيصة إليه وتوجهت اللائمة عليه، منها تبين مقادير من يكتب عنه وإليه، حيث لا يرفع وضيعا، ولا يضع رفيعا، ومنها وزن الألفاظ التى يستعملها فى تصاريفه، حتى تجيء لائقة بمن يخاطب بها مفخمة لحضرة سلطانه التى يصدر عنها"(٤).

أما الفلاسفة، فقد اتضح من حديثهم عن تفاوت درجات التصديق ووسائل الإقناع بين الخطابة وغيرها من الصنائع القياسية - أن مراعاة أحوال المتلقى من الأمور الأساسية التى تعنى بها الخطابة فى تحقيق مهمتها - ومن هنا فقد رأوا أن أسلوب النوع الواحد من الخطابة يختلف باختلاف المقامات ونوعية المخاطبين، وأن

(١) انظر الرسالة العذراء : ١١ - ١٢، وراجع العقد الفريد : ١٨١/٤.
(٢) انظر الرسالة العذراء : ٣٥ ، وراجع المصدر نفسه : ١٥، والعقد الفريد : ١٨٢/٤.
(٣) الرسالة العذراء : ٢٥
(٤) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ١٩/١، ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الأفكار تتكرر عند النقاد التاليين للمرزوقي انظر : مواد البيان : ٧٦ - ٧٩، قانون ديوان الرسائل لابن الصيرفي : ١٠١ ، ١٢٧ ، ١٢٨، إحكام صنعة الكلام للكلاعي : ٣٩ ، ٦٢ ، ٧٥ ، ٢٤١ ، الجامع الكبير لابن الأثير : ٢٣ ، جوهر الكنز لأحمد بن إسماعيل الحلبي: ٢٩٥ ، صبح الأعشى : ٢٨٠/٦ - ٢٩٤ ، ٢٩٧ ، ٧٢/٧ - ٧٣ ، ١٢٨/٨ - ١٣٢ ، ١٤٧ .

الأسلوب الموجه إلى العامة يختلف عن الأسلوب الموجه إلى الخاصة، فأسلوب الخطابة المشورية أو المدحية يختلف بحسب المقام والمتلقي، فإذا كانت هذه الخطب موجهة إلى المحافل العامة، فإنها تستخدم من الأسلوب ما يظهر التفخيم والتعظيم، وما يستحوذ على مشاعر العامة، أما إذا كانت موجهة إلى الآحاد من الناس، فإن هذه النوعية من الأساليب لا يليق التوجه بها إليه. يقول ابن سينا: "وليس ..... حال الخطب المشورية والمدحية التى يخطب بها على رأس الملأ، ويراد منها التفخيم والتنويه لما يقال، وحال المشورة التى يحكم بها واحد عند واحد بمنزلة واحدة، فإن الخطبة تحتمل من الإفراطات ما يقبح أن يخاطب به الواحد على سبيل المشاورة"(١).

ويتضح هذا الأمر أيضا فى الخطب المشاجرية، أو فى القول الخصومى، فهذا النوع من الخطب، إذا كان فى مجلس خاص بين يدى حاكم واحد- يجب أن يكون محددا ودقيقا وواضحا، بحيث يلتزم الخطيب بعرض القضية، والحجج المؤيدة لها دون اللجوء إلى التهويلات أو الصور الفنية، أو أى وسيلة فنية يمكن أن تعوق إظهار الغرض الخاص بالأمر، وبمعنى آخر فإن أسلوب هذه الخطب يجب أن يكون شديد المطابقة للمعني، وبرغم ما قد يبدو من عدم فنية هذا النوع من الأسلوب إلا أنه يعد الأسلوب الملائم لهذا المقام؛ لأن الخطيب إذا لجأ فى هذا المقام إلى استخدام الوسائل الفنية، فإنه يبدو متكلفا فى عرض دعواه، وبعيدا عن إصابة غرضه، ومن ثم فلا يأمن الخسران والفشل فى مهمته.

وعلى العكس من ذلك إذا كان القول الخصومى على رأس الملأ، أو متوجها إلى العامة فى محفل عام، فإن الخطيب يجب أن يستعين بكل الوسائل الفنية الممكنة لإقناع هذا الجمع، ولذا يستعين بالاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما يستعين بسمته وهيئته وتلويناته الصوتية المعبرة عن المعني، ويبتعد عن الاستقصاء والدقة والتحقيق؛ لأنه يتوخى التأثير فى أقل الناس فهما فى الجماعة، أما فى المجلس الخاص فإن مَنْ فيه من ذوى التحصيل والتمييز، وهؤلاء لا يحتاجون إلى التكلف الذى يحتاج إليه فى

---

(١) الخطابة لابن سينا : ٢٣٢ .

المحافل. يقول ابن سينا : " والقول الخصومى يحتاج أن يُجعل قولا شديد التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى لا سيما حيث لا يكون كالخطبة، بل يكون بين يدى حاكم واحد ومجلس خاص؛ وذلك لأن تكلف الخصومة فى مثل هذا الموضع يكون أيسر منه على رأس الملأ المزدحم، فإن مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة، وهو حسن العبارة، ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات كما تحتاج إليها الخطبة التى على المنابر، وعند المحافل، بل الاشتغال فى المشاجرة التى تكون فى مجلس خاص يجب أن يكون مقصورا على إظهار الغرض الخاص بالأمر، وأن يظهر بالقريب منه، وحتى لا يكون الشاكى منهما أيضا قد بعد عن المراد؛ وذلك لأن القاضى الخاص، مصرح مهذب مخلص، لا يحتاج منه إلى التكلف الذى يحتاج إليه فى المحافل ، فلذلك لا نجد المعتادين للخطبة على رءوس الملأ ينجحون فى مجالس الخاصة إنجاحهم على المنابر، لأن النفاق والأخذ بالوجوه هناك أحسن وأروج لأن ما يراد به مخاطبة الجمهور فقد يكون شيئا غير ذلك الحقيقى جدا، لأن مايراد أن يفهمه جماعة يكون بحسب الأقرب إلى فهم أرذلهم، وأما ما يخاطب به الخواص، فهو شيء آخر، فإذا كان المراد بالخطاب العامى هو التكثير، ليس التحقيق، فالنفاق أنفع فيه من الاستقصاء"[1].

### ثانيا: إن الأساليب تتنوع بين الإيجاز والإطناب تبعا لما يفرضه الموضوع، ومراعاة لأحوال المخاطبين:

ويترتب على اختلاف الأساليب باختلاف أحوال المخاطبين ومقاماتهم، أن النقاد والبلاغيين قد رأوا أن مواطن الإيجاز غير مواطن الإطناب، وأن المدار فى ذلك على اعطاء كل مقام حقه، واستيفاء جوانب الموضوع. فبرغم أن الإيجاز هو البلاغة عند ابن المقفع، إلا أنه يرى أن الإكثار في غير خطل، والاطالة في غير إملال من حق المقام

---

(١) الخطابة لابن سينا : ٢٣٤ـ ٢٣٥ ، وانظر المصدر نفسه : ٢١٨ ، ٢٣٣. وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد : ٣٠٢ ـ ٣٠٤ .

والموقف فى الخطب التى تكون بين السماطين، وفى إصلاح ذات البين(١).

ويذكر الجاحظ "أن جميع خطب العرب، من أهل المدر والوبر، والبدو والحضر، على ضربين: منها الطوال ، ومنها القصار، ولكل ذلك مكان يليق به، وموضع يحسن فيه"(٢). كما يذكر أنه " ليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة ووقف عند منتهى البغية"(٣)، وإنه" ربما كان الإيجاز محمودا، والإكثار مذموما، وربما رأيت الإكثار أحمد من الإيجاز، ولكل مذهب ووجه عند العاقل، ولكل مكان مقال، ولكل كلام جواب"(٤).

ومن هذا نتبين أن الجاحظ يرى أن كل موضوع هو الذى يفرض أسلوبه الخاص به من الإيجاز أو الإطناب، تبعا لقدرة أى منهما على توفيته حقه المفروض له، وتبعا لملاءمته لمن يتوجه إليه، وما يجب من الحرص على التأثير فيه. ومن هنا فقد لاحظ أن أسلوب القرآن الكريم يتنوع بين الإيجاز والإطناب تبعا لاختلاف نوعية المخاطبين ورغبة فى التأثير فيهم، يقول :" ورأينا الله تبارك وتعالي، إذا خاطب العرب والأعراب، أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحى والحذف، وإذا خاطب بنى إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا، وزاد فى الكلام.(٥).

كما يذكر أن الله عز وجل قد ردد ذكر قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود، وكذلك ذكر الجنة والنار، وأمور كثيرة؛ لأنه خاطب جميع الأمم من العرب، وأصناف العجم، وأكثرهم غبى وغافل، أو معاند مشغول الفكر، ساهى القلب"(٦).

فهذا الترداد مقصود به التأثير فى المتلقين، أى أنه ما يفرضه حق وواجب الكلام، ولذايمدح أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم لأنه"استعمل المبسوط فى موضع البسط، والمقصور فى موضع القصر"(٧).

---

(١) انظر البيان والتبيين : ١/١٦١ .

(٢) المصدر نفسه : ٢/٧، وراجع الحيوان : ١/٩١/٩٣ .

(٣) الحيوان : ٦/٧ .

(٤) رسائل الجاحظ (رسالة في البلاغة والإيجاز ):٤/١٥٢.

(٥) الحيوان : ١/٩٤

(٦) البيان والتبيين : ١/١٠٥.

(٧) المصدر نفسه : ٢/١٧، وراجع المصدر نفسه أيضا: ١/٣١١/٣١٢ .

ويرى ابن قتيبة أن تنوع الأساليب بين الإيجاز والإطناب محكوم بطبيعة الموضوع وبأحوال وأقدار المخاطبين، وبكيفية التأثير فيهم. يقول: "فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حَمالة، أوتحضيض، أو ما أشبه ذلك ـ لم يأت به من واد واحد، بل يَفْتَنّ: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثرالسامعين ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"(1).

ومن هذا يتضح أن الخطيب يَفْتَنّ في تنويع أساليبه، لأن لكل أسلوب غاية تختلف عن غايات الأساليب الأخرى، ومن ثم فإن الإيجاز لا يصلح في موضع الإطناب، والعكس صحيح، ولذا فإن أساليب القرآن قد تنوعت تبعا للغاية التي يهدف إليها كل أسلوب، مما يعنى أنه ليس هناك أسلوب مثالي يصلح لكل موضوع، فلكل مقام مقال. يقول ابن قتيبة : " ولو كان الإيجاز محمودا في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك، ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرر تارة للإفهام"(2).

ومن هنا يرى أن الأسلوب الذى يتوجه إلى العامة يختلف عن الأسلوب الذى يتوجه إلى الخاصة، خاصة إذا كان الموضوع الذى يعبر عنه خطيرا وجليلا، يقول: "وليس يجوز لمن قام مقاما في تحضيض على حرب أو حَماله بدم، أو أصلح بين عشائر، أن يقلل الكلام ويختصره، ولا لمن كتب الى عامة كتابا في فتح أو إستصلاح أن يوجز"(3). فهذه الأمور من الجسامة والخطورة بحيث تحتاج – لإشعار المتلقى بجسامتهاوخطورتها، خاصة إذا كان المتلقى من العامة ـ إلى وسائل تأثير مختلفة غير الإيجاز. ويعضد هذا الرأى بقوله: "ولوكتب كاتب إلى أهل بلد في الدعاء إلى الطاعة والتحذير عن المعصية كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان حين بلغه

---

(1) تأويل مشكل القرآن : ١٣ .　　(2) أدب الكاتب : ١٥ ـ ١٦ .

(3) المصدر نفسه : ١٦ ، وراجع صناعة الكتاب: ١٥٢ .

عنه تلكؤه في بيعته:" أما بعد فإني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى، فاعتمد على أيتهما شئت، والسلام"، لم يعمل هذا الكلام في أنفسها عمله في نفس مروان، ولكن الصواب أن يطيل ويكرر، ويعيد ويبدئ، ويحذر وينذر"(١).

ويرى ابن وهب أن الخطيب أو المترسل لا يكون موصوفا بالبلاغة، إلا إذا كان "عارفا بمواقع القول وأوقاته، واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، ولا الإطالة في موضع الإيجاز، فيتجاوز في مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة"(٢). فلكل من الإيجاز والإطالة موقع يحسن فيه، ولا يسد غيره مسده، ومن ثم فإن الخلط بين موقعيهما واستعمال أحدهما في موضع الآخر يعد تقصيرا في حق البلاغة، وعجزا عن توفية الكلام حقه، وعائقا أمام التأثير في المتلقي. وليؤكد ابن وهب هذا المفهوم، فإنه يعلق علي قول جعفر بن يحيى :" إذا كان الإكثار أبلغ كان الإيجاز تقصيرا، وإذا كان الإيجاز كافيا، كان الإكثار هذرا ـ "بقوله:"فبيّن ما يحمد من الإيجاز وما يحتاج إليه من الإكثار"(٣).

ويرغم ما قد تشي به هذه النظرة من أن توفية المعنى حقه هو الذي يفرض أسلوبه من الإيجاز أو الإطناب أولا، ثم تأتي مراعاة أحوال المخاطبين بعد ذلك، إلا أن ابن وهب يتغاضى عنها، ويلجأ في تفسير تنوع الأساليب بين الإيجاز والإطناب إلى النظرة الشائعة التي تخص الإيجاز بالخاصة، والإطناب بالعامة، يقول:" فأما المواضع التي ينبغي أن يستعمل كل واحد منهما فيه، فإن الإيجاز ينبغي أن يستعمل في مخاطبة الخاصة، وذوي الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون بيسير القول من كثيره ويمجمله عن تفسيره، وفي المواعظ والسنن والوصايا التي يراد حفظها ونقلها... وأما الإطالة ففي مخاطبة العوام، ومن ليس من ذوي الأفهام، ومن لا يكتفي من القول بيسيره، ولا يتفتق ذهنه إلا بتكريره، وإيضاح تفسيره، ولهذا استعمل الله ـ عز وجل في مواضع من كتابه تكرير القصص، وتصريف القول، ليفهم من يبعد فهمه، ويُعلم من قصر علمه،

---

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها، وراجع مواد البيان: ٩٤ ـ ٩٥.

(٢) البرهان في وجوه البيان : ١٥٣. (٣) المصدر السابق : ١٥٤.

واستعمل فى مواضع أخر الإيجاز والاختصار لذوى العقول والأبصار"[1].

إن ابن وهب يري - كالجاحظ وابن قتيبة - أن مخاطبة العوام تختلف عن مخاطبة الخواص، ويستند - مثلهم - فى تعضيد هذه الفكرة إلى ما هو موجود فى الواقع الأدبى الذى يتمثل عنده فى القرآن الكريم، وأحاديث الرسول والأئمة ، ومن هنا فإنه يشيد بأسلوب الإمام على بن أبى طالب؛ لأنه" ممن شرع فى المعنيين من الإيجاز والإطالة، فسلم فى الإيجاز من التقصير، وفى الإطالة من الإسهاب والتكثير، وتقدم الناس جميعا فى ذلك "[2].

ويتفق الرمّانى مع النقاد السابقين فى أن " لكل من الإيجاز والإطناب موضعا يكون به أولى من الآخر، لأن الحاجة إليه أشد والاهتمام به أعظم"[3]، ولكنه لا يذكر اختصاص الإيجاز بالخاصة، والإطناب بالعامة، وكأنه يلمح إلى أن طبيعة الموضوع يجب أن تحتل المكانة الأولى فى فرض الأسلوب الملائم لها من الإيجاز أو الإطناب، ومن هنا فإنه يهتم ببيان الفرق بين الإيجاز والتقصير، وبين الإطناب والتطويل، فـ" الإيجاز بلاغة، والتقصير عيّ، كما أن الإطناب بلاغة والتطويل عيّ، والإيجاز لا إخلال فيه بالمعنى المدلول عليه، وليس كذلك التقصير؛ لأنه لا بد فيه من الإخلال، فأما الإطناب فإنما يكون فى تفصيل المعني، وما يتعلق به فى المواضع التى يحسن فيها ذكر التفصيل... فأما التطويل فعيب وعيّ: لأنه تكلف فيه الكثير فيما يكفى منه القليل"[4].

ومن هذا يتبين أن الإيجاز والإطناب محكومان بالفائدة، أما التقصير والتطويل فلا يبلغانها، فالتقصير إخلال بما لا بد منه لإتمام المعني، والتطويل تكلف وزيادة فى المعني، ومن هنا فإن الأديب إذا استند فى تنويع أساليبه إلى أحوال المخاطبين من العامة والخاصة فقط، فإنه يجنح إلى التقصير أو التطويل، أما إذا استند أولا إلى طبيعة الموضوع، وتوفية المعنى حقه، فإنه يحقق لأساليبه جمالها وفعاليتها.

ويرغم عدم اختلاف موقف أبى هلال العسكرى من تنوع الأساليب بين الإيجاز

---

(١) المصدر نفسه :١٥٤ ـ ١٥٥.

(٢) البرهان فى وجوه البيان : ١٦١.

(٣) النكت في إعجاز القرآن : ٧٩ .

(٤) النكت في إعجاز القرآن : ٧٩ .

والإطناب عما وجدناه عند السابقين[1]، إلا أنه يتميز عنهم بتفصيل القول فيما يخص أنواع الكتب والرسائل منها، ويلاحظ أنه في هذا الصدد يجمع بين كون الموضوع هو الذي يفرض أسلوبه، وبين ملاءمة الأسلوب لحال وقدر الكاتب والمكتوب إليه.

فالكتب السلطانية التي تُنشأ في أمر الأموال وجبايتها واستخراجها يجب أن يُحمل الكلام فيها على الإطالة حتى يتبين المأمور بها وجه ما رآه السلطان وبرّه، فيمتثل له، ويحذر من الإخلال والتقصير[2]،أما الكتب التي تنشأ في الإحماد والإنعام فسبيل الكلام فيها أن يُشبع بحسب حال المكتوب عنه من الإحسان أو الإساءة، ليرتاح بذلك قلب المطيع، ويرتاع قلب المسيء[3]، أما الكتب التي يكتبها العمال إلى الأمراء ومن فوقهم في إنهاء الأخبار وتقرير صور ما يلونه من أعمال فقد تتنوع بين الإطناب والإيجاز تبعا لطبيعة الموضوع ومهابة المكتوب إليه[4]، وأما الكتب التي تنشأ في الشكر فسبيلها أن تكون موجزة إذا كان للكاتب مقدمات في الحرمة، ووسائل من الخدمة عند المكتوب إليه، أما إذا كانت صناعته التكسب بتقريظ الملوك وإطراء السلاطين، فلا يقبح إكثار الثناء من هؤلاء[5]، وسبيل ما يكتب به التابع إلى المتبوع في معنى الاستعطاف ومسألة النظراء وشكاية الحال، أن تكون موجزة[6]، أما الكتب التي تنشأ في الاعتذار فسبيلهاأن تتجنب الإطناب والإسهاب[7].

ومن الأسباب التي يرجع إليها أبو علي المرزوقي قلة البلغاء المترسلين، أن المترسل محتاج إلى أن " يعلم أوقات الإسهاب والتطويل، والإيجاز والتخفيف، فقد يتفق ما يحتاج فيه إلى الإكثار، حتى يستغرق في الرسالة الواحدة أقدار القصائد الطويلة،

---

(١) انظر كتاب الصناعتين :١٩٦ـ٢٠٠، وديوان المعاني : ٢/٨٧/٨٩ .

(٢) انظر كتاب الصناعتين : ١٦٢، وراجع مواد البيان : ٩٨. وصبح الأعشى :٦/٢٩٨ ، ٣١٦ .

(٣) انظر كتاب الصناعتين : ١٦٢،وراجع مواد البيان ٩٩،٩٨ .

(٤) انظر المصدر نفسه ١٦٣ ، وراجع مواد البيان: ٩٩، وصبح الأعشى :٦/٢٩٥/٣١٥ .

(٥) انظر كتاب الصناعتين : ١٦٣ ، وراجع مواد البيان: ١٠٠، وصبح الأعشي: ٦/ ٣٢٠ ـ ٣٢١ .

(٦) انظر كتاب الصناعتين : ١٦٤ وراجع مواد البيان : ١٠٠ ـ١٠١ ، وصبح الأعشى: ٦/ ٣٢١ .

(٧)انظر كتاب الصناعتين : ١٦٤، وراجع مواد البيان : ١٠١، وصبح الأعشى: ٦/ ٣٢١ .

ويتفق أيضا ما تغنى فيه الإشارة، وما يجرى مجرى الوحى فى الدلالة"[1].

ولكن المرزوقى فى معرض إشادته بالمترسلين لا يبين الأسباب الموجهة أو الموجبة للإيجاز أو الإطناب، وفى هذا الصدد فإننا نتساءل: هل الكتاب وحدهم - دون الشعراء - هم الذين يراعون هذا الأمر؟ ، وهل يفهم من حديثه أنه يفضلهم لأنهم يستطيعون التصرف فى الأساليب، بينما لا يتعدى الشعراء الإيجاز إلى الإطناب؟. إن المرزوقى يسكت عن أى إجابة، مكتفيا بتفضيل الكتاب وبيان جسامة الأمر الملقى على كاهلهم.

ويكرر أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادى ت ٥١٧ هـ[2]، وابن الصيرفى ت حوالي٥٤٢ هـ[3]، وأبو القاسم الكلاعى ت حوالي٥٤٥هـ[4]، وأسامة بن منقذ ت ٥٨٤هـ[5]، وابن أبى الإصبع ت ٦٥٤ هـ[6]، وجلال الدين القزوينى ت٧٣٩ هـ[7] آراء النقاد السابقين، ولا يشذ عن هذا السياق إلا ابن سنان وابن الأثير، وشهاب الدين الحلبي.

فابن سنان يرفض أن يكون الإطناب فى الكلام نابعا من مراعاة أفهام المخاطبين، لا من طبيعة الموضوع نفسه، ولكى يصل إلى هذا الرأى فقد فرق بين معنيين للإطالة، أما الأول فهو الإطالة بمعنى تكرير المعانى والألفاظ الدالة على غرض واحد فى معاريض مختلفة ووجوه متباينة، ويرى أن هذه الإعادة لا تؤثر فى الكلام حسنا ولا قبحا، أما الثانى فهو الإطالة بمعنى أن المعنى الذى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ يسيرة موجزة قد يحسن أن يعبر عنه بألفاظ طويلة حتى يتمكن العامى من فهمه، ويعترض ابن سنان على هذا النوع من الإطالة؛ لأنها تمثل خروجا عن حق تأليف الكلام، وذلك لأن المحمود من الكلام - عنده - هو ما عبر عن حق المعنى بدون غموض أو إبهام، ومن هنا فإذا كان الكلام الموجز غير دال على معناه فهو قبيح مذموم ، أما

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ١/ ٢٠ .

(٢) انظر قانون البلاغة :٤٠٤/٤٠٥/٤١٦/٤٢٢ .

(٣) انظر قانون ديوان الرسائل : ١٠١/١١٨/١١٩/١٢٠ .

(٤) انظر إحكام صنعة الكلام : ٩٧ ـ ٩٨/١٦٧ . (٥) انظر البديع في نقد الشعر : ١٨٢

(٦) انظر تحرير التحبير : ٤٢٢ ـ ٤٢٤ . (٧) انظر الإيضاح في علوم البلاغة : ١/ ٢٨٠ .

إذا كان ظاهر الدلالة على المعني، إلا أن العامى والبعيد الذهن لا يستطيع إدراكها، إلا إذا كان الكلام طويلا، فليس هذا بموجب أن يكون الإسهاب فى هذا الموضع أفضل من الإيجاز، ويؤيد هذا أن النقوش الغليظة فى كثير من الصناعات لا تكون أحسن من النقوش الدقيقة، لأن تلك تدركها الضعيف البصر، ويتعذر عليه إدراك هذه، كما أننا لو عددنا الإسهاب أكثر ملاءمة لإفهام عوام الناس، فإنه يجب تبعا لذلك أن يؤلف الكلام من الألفاظ العامية المبتذلة؛ لأنهم أقدر على فهمها، وهذا ما لم يذهب إليه أحد، ولا التزمه ملتزم(١).

ويسوق ابن سنان دليلا آخر يؤيد رفضه لتنوع أساليب الكلام بين الإيجاز والإطناب بحسب أفهام المخاطبين لا بحسب الموضوع، فيذكر أنه"ليس للمخاطَب تأثير فى حسن تأليف الكلام وقبحه، ولو جاز أن يعتبر الكلام بالاضافة إلى المخاطِب، لجاز أن يعتبر بالإضافة إلى المخاطب به، حتى يكون ذلك مؤثرا فى صحته أو فساده وحسنه أو قبحه، وكنا نستحسن كلام العالم العاقل، وإن كان رديء التأليف، ونستقبح كلام الجاهل، وإن كان فى أعلى طبقات الفصاحة"(٢).

فمكانة المخاطَب أو المخاطِب ليست معيارا يُستند إليه فى تقويم العمل الأدبي، وذلك لأن العمل الأدبى عمل لغوى فى المقام الأول، ومن ثم فإن الحكم بجودته أو رداءته، يجب أن يستند أولا إلى نجاح أو فشل الصياغة الفنية لأدوات العمل فى التعبير عن المعنى الذى يتناوله، أما أن يكون المخاطَب هو الذى يفرض على الأديب أسلوبا خاصا أو صياغة معينة، فإن ذلك كفيل بأن يقود إلى السطحية والابتذال، وليس معنى هذا أننا ندعو إلى إهمال شأن المتلقى أو الاستعلاء عليه؛ ذلك لأن العمل الأدبى موجه أساسا إليه، ولكننا ندعو إلى عدم تخلى الأديب عن دوره الأخلاقى والمعرفى تجاهه، ولا شك أن من مكونات هذا الدور أن يرتفع الأديب بالمتلقى ثقافيا وحضاريا وذوقيا وجماليا.

ومن هنا فقد كان ابن سنان على حق حينما رفض سطوة الفهم العامى أومكانة

---

(١) سر الفصاحة : ١٩٨/١٩٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٠٠

المتلقى على توجيه الأساليب الأدبية، كما كان على حق حينما رفض أن يكون لمكانة المخاطَب أو المبدع شأن فى الحكم على جودة العمل الأدبى أو رداءته؛ وذلك لأن المحك الحقيقى للإبداع هو الموهبة المثقفة، ومن ثم فإن القيمة الفنية للعمل الأدبى لا ترتبط بمكانة صاحبه، بل بمقدرته على الإبداع الجيد.

ومما سبق يتضح أن ابن سنان كان أبصر بحقيقة الفن من النقاد السابقين؛ لأنه لم يتردد أو يجمع بين كون الموضوع هو الذى يفرض أسلوبه، أو أن الأسلوب يتنوع تبعا لأفهام المخاطبين ، وذلك لأن الأساليب الجيدة لا يتحقق وجودها إلا بالتعبير عن حق المعنى دون زيادة أو نقصان.

أما ابن الأثير، فإنه يتابع ابن سنان فيما ذهب إليه(١)، ولا يزيد عليه إلا نفيه أن يكون الإطناب خاصا بالعوام، إذ يرى أنه للخواص أيضاً(٢).

أما شهاب الدين الحلبى ت٧٢٥ هـ فبرغم أنه يميل إلى أن المستحسن فى الكتب السلطانية ـ بسط الكلام أو إيجازه بحسب رتبة المكتوب عنه أو إليه(٣)، إلا أنه يرى أن الكتب الإخوانية أو الخاصة غير خاضعة لهذا القيد ، إذ أن تنوع أسلوبها متروك لقدرة الأديب على توفية الموضوع حقه، يقول: "فأما الكتب الإخوانية، والكتب التى تعمل رياضة للخاطر فيما يقل وقوعه لاحتمال أن يقع أو فيما تمتحن به قوة القريحة، ويعتبر به تصرف الفطنة، ويسبر به غور الذهن، ويعلم به استعداد الفكر، فإن الكاتب فى ذلك الأمرمطلق العنان، مخلى بينه وبين قوته فيه أو ضعفه، لكن على كل حال يراعى كل مقام بحسبه"(٤).

أما الفلاسفة، فإنهم يرون أن الذى يحدد استخدام الإيجاز أو الإطناب والبسط،

---

١) انظر الجامع الكبير : ١٢٣ ، والمثل السائر : ٢/٢٥٨/٢٥٩/٣٤٢/٣٤٣ .

(٢) انظر المثل السائر : ٢/٣٤٣ .

(٣) انظر حسن التوسل : ٣٦٨، وراجع نهاية الأرب للنويري : ٧/١٨٩/١٩٠ ـ ١٩٣/١٩٦/١٩٨ ، وصبح الأعشى : ٦/٢١٥ـ٢١٩ .

(٤) حسن التوسل : ٣٨٢/ ٣٨٣ ، وراجع نهاية الأرب : ٧/٢١٢ .

هو المعنى المراد من الكلام، وسياق الموقف(١)؛ ومن ثم فإن الموضوع كفكرة، وكموقف هو الذى يفرض أسلوبه، وبذا تتحقق المناسبة بينهما.

## ثالثا: إن الألفاظ والمصطلحات العلمية قد تكون ضرورية الاستعمال، إذا تطلبها الموضوع، ولاءمت المخاطبين.

أجاز بعض النقاد والبلاغيين استعمال المصطلحات العلمية فى لغة الأدب إذا كانت ضرورية للتعبير عن حق الموضوع، وملائمة لأحوال ومقامات المخاطبين، فبشر ابن المعتمر يرى أنه يمكن للأديب أن يستخدم المصطلحات الكلامية إذا كان الموضوع الذى يعبر عنه يتناول صناعة الكلام، يقول: "كما أنه ان عبّر عن شيء من صناعة الكلام، واصفا أو سائلا كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين"(٢).

ويتفق معه فى ذلك الجاحظ، فيقول: "وأرى أن الفظ بألفاظ المتكلمين مادمت خائضا فى صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني، وأخف لمؤنتهم علىّ"(٣).

فلكى يتحقق التواصل بين المخاطب والمتلقي، فإنه لا بد أن تكون الرسالة الموجهة إلى المتلقى مفهومة، ومن هنا فإنه يمكن للخطيب الذى يتوجه إلى أهل الكلام أن يستعمل ألفاظهم التى تدور بينهم ليكون أكثر إفهاما وتأثيرا، ولذا فإنه يصبح من الخطأ "أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو فى صناعة الكلام داخل"(٤)؛ لأن هذه الألفاظ لا تستطيع أن تعبر عن حق الموضوعات الكلامية، فضلا عن أنها غير ملائمة لأهل الكلام، وانطلاقا من هذه النظرة، فإن الجاحظ يرى أن استعمال ألفاظ

---

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ٢١٨ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٧٥ .

(٢) البيان والتبيين : ١/١٣٩ ـ ومما تجدر الإشارة إليه أن الدكتور محمد مندور قد ذهب ـ متابعا للانسون ـ إلى كراهة استعمال المصطلحات العلمية في الأدب لأنها لا تلقي غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن تلقي ظلمة . انظر في الميزان الجديد : ١٥٩ ، وراجع منهج البحث في تاريخ الآداب ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب ، د. مندور : ٤٠٥ ـ ٤٠٧ .

(٣) الحيوان : ٣/٣٦٨ .

(٤) المصدر نفسه : ٣/٣٦٩ .

المتكلمين في غير مجالها، ومع من ليس لديه علم بها يشين الكلام ويقلل من قيمته الفنية، يقول: "وقبيح بالخطيب أن يقوم بخطبة العيد أو يوم السماطين، أو على منبر جماعة، أو في سدة دار الخلافة ، أو في يوم جمع وحفل، إما في إصلاح بين العشائر، واحتمال دماء القبائل، واستلال تلك الضغائن والسخائم، فيقول كما قال بعض من خطب على منبر ضخم الشأن رفيع المكان: "ثم إن الله عز وجل بعد أن أنشأ الخلق وسواهم ومكن لهم، لاشاهم فتلاشوا، ولولا أن المتكلم افتقر إلى أن يلفظ بالتلاشى لكان ينبغي أن يؤخذ فوق يده"[(١)].

ومن هنا ينتقد أبو حيان التوحيدى كتابة الصاحب بن عباد؛ لأنه خلط بين طريقة المتكلمين، وطريقة الكتاب، ولم يتوخ المواضع التى يحسن كل منهما فيها ، يقول: "وقد أفسد رسائله بطريقة المتكلمين، وأفسد طريقة المتكلمين بطريقة الكُتّاب"[(٢)].

ويضطرب موقف ابن سنان أمام قضية استعمال المصطلحات العلمية في لغة الأدب، فبينما يرى أنه ينبغي "ألا يستعمل في الشعر المنظوم، والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التى يختص بها أهل المهن والعلوم"[(٣)]، نجده يشيد بكلام الجاحظ لأنه " إذاكاتب لم يعدل عن ألفاظ الكُتّاب، وإذا صنف فى الكلام لم يخرج عن عبارات المتكلمين، فكأنه فى كل علم يخوض فيه لا يعرف سواه، ولا يحسن غيره"[(٤)] وفى هذا ما يشعرنا بتناقض الموقفين، فهل ينفى كتابة الجاحظ فى الكلام عن مجال النثر الفني؟ إن تعليله لعدم استخدام هذه المصطلحات في الشعر والنثر بأن الإنسان" إذا خاض فى علم وتكلم فى صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام تلك الصناعة"[(٥)]- برغم أنه يتفق مع وجهة نظرالجاحظ فى ضمان إفهام المتلقى - يعد فصلا بين مجالات النثر، وتقصيرا فى فهم طبيعة الأدب ووظيفته، فالأدب يستطيع أن يتناول مختلف القضايا المتخصصة،

---

(١) البيان والتبيين : ١/١٤٠ ، وراجع الحيوان ٣/٣٦٨ .

(٢) أخلاق الوزيرين : ١٦٢ .

(٣) سر الفصاحة : ١٥٨ .

(٤) المصدر نفسه : ١٥٨ - ١٥٩ .

(٥) المصدر نفسه : ١٥٨ .

ويستطيع أن يثرى لغته بالمصطلحات العلمية دون أن يقلل ذلك من قيمته أو يحد من طبيعته، ومن هنا فإن استعمال المصطلحات العلمية لا يقبح إذا كانت ضرورية لأداء المعنى ، أما إطلاق القول وتعميم الحكم بعدم استخدامها فى الشعر والنثر فهذا ما يتعارض مع طبيعة الأدب ووظيفته.

ولقد كان ابن الأثير أكثر وعيا بهذه الحقيقة، فلقد اعترض على رأى ابن سنان ورأى أن "صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض فى كل معني، وهذا لا ضابط له يضبطه، ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور فى صوغ معنى من المعاني، وأدّاه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوى أو حسابي، أو غير ذلك، فليس له أن يتركه ويحيد عنه، لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذى قصده"[(١)].

فمقتضيات المعنى هى التى تفرض على الأديب استعمال أو عدم استعمال المصطلحات العلمية، ولذا فإن الأديب إذا لم يستطع أن يوظف هذه المصطلحات توظيفا موحيا وجيدا، فإنه يخل بحق المعني، ويجور على الكلام، ومن هنا ينتقد ابن الأثير أبا العلاء المعرى فى رسالة له، لأنه استعمل بعض مصطلحات النحو استعمالا قبيحا، لا يضيف إلى المعنى شيئا يقول: "وهذا النوع إذا استعمل على الوجه المرضى كان حسنا، وإذا استعمل بخلاف ذلك كان قبيحا، كما جاء فى كلام أبى العلاء بن سليمان المعري، وهو قوله فى رسالة كتبها إلى بعض إخوانه: حرس الله سعادته ما أدغمت التاء فى الطاء، وتلك سعادة بغير انتهاء ، وهذا من الغث البارد"[(٢)].

ولا يتضح موقف الفلاسفة من هذه القضية إلا فيما نجده عند حازم القرطاجنى حيث يرى أن إيراد المعانى العلمية والعبارات المصطلح عليها قبيح فى الشعر، وأن مستعمل هذه المعانى مستهلك لصناعته ويصرف فكره فى ما غيره أولى به، وأجدى عليه[(٣)].

---

(١) المثل السائر : ٢١٣/٣ ، وراجع الإكسير في علم التفسير: ٣٠٩ ، والطراز : ٣٢٩/٢ .

(٢) المثل السائر : ٢١٥/٣.  (٣) انظر منهاج البلغاء: ١٨٩/٣١/٢٥.

## رابعا: إن لكل موضوع أسلوبا خاصا، وإن استعمال الألفاظ التى لا يتوافر فيها شروط الفصاحة قد يكون مطلبا أسلوبيا:

إن القاعدة التى تحكم استعمال الألفاظ العلمية فى لغة الأدب هى ملاءمتها أو عدم ملاءمتها للسياقين النصى والخارجي، فلكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل. ويعنى هذا أنه ليست هناك ألفاظ صالحة للاستعمال، أو غير صالحة للاستعمال، فالفيصل فى ذلك هو قدرة الألفاظ على التعبير عن حق المعنى أو عدم قدرتها، ومن هنا فإن اصطفاء ألفاظ معينة لتكون أكثر استعمالا فى لغة الأدب ينافى ضرورة تنوع الأساليب بتنوع الموضوعات، وينافى فاعلية السياق فى إكساب الألفاظ مدلولاتها و إيحاءاتها المختلفة والمتعددة، ويحول دون حيوية اللغة فيحولها إلى مصطلحات جافة ثابته خالية من أى تأثير.

ومن هنا فإن الجاحظ يذكر أن الأدباء الذين يستخدمون ألفاظا معينة عشقا لهذه الألفاظ، من غير أن يتطلبه الموضوع، أو يفرضها السياق - لا يدركون حقيقة الإبداع، ولا يفرقون بين ملاءمة الألفاظ للمعانى وبين استكراههم لها، ولا يعلمون أن الموضوع هو الذى يفرض أسلوبه. يقول" وشر البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يهيىء المعني، عشقا لذلك اللفظ، وشغفا بذلك الاسم، حتى صار يجر إليه المعنى جرا، ويلزقه به إلزاقا، حتى كأن الله تعالى لم يخلق لذلك المعنى اسما غيره، ومنعه الإفصاح عنه إلا به. والآفة الكبرى أن يكون رديء الطبع بطيء اللفظ، كليل الحد، شديد العجب، ويكون مع ذلك حريصا على أن يُعَد فى البلغاء، شديد الكلف بانتحال اسم الأدباء، فإذا كان كذلك خفى عليه فرق مابين إجابة الألفاظ واستكراهه لها. وبالجملة: إن لكل معنى شريف أو وضيع، هزل أو جد، وحزم أو إضاعة، ضربا من اللفظ هو حقه وحظه ونصيبه الذى لا ينبغى أن يجاوزه أو يقصر دونه"(١).

---

(١) رسائل الجاحظ ( كتاب المعلمين ) : ٤٠/٣ ، وراجع الحيوان: ٣٩/٣ ، ٦ / ٨ ، وراجع مواد البيان لعلي بن خلف : ١٩١/١٩٢ .

وبناء على هذه الرؤية، يدرك الجاحظ ومعه أغلب النقاد والبلاغيين، أن ما اشترطوه من شروط فصاحة الألفاظ المفردة ليس قاعدة لا تقبل الخروج عليها، فحال اللفظة مفردة، غير حالها مركبة، أو بعبارة أخري، فإنه برغم أن شروط فصاحة الألفاظ المفردة توفر للغة جمالياتها، وتسهم في إتمام التواصل مع المتلقى، إلا أن ما يضاد هذه الشروط قد يكون مطلبا أسلوبيا يفرضه سياق النص وسياق الموقف، ومن ثم يصبح الخروج على القاعدة ضروريا لإحداث التأثير وإعطاء المعنى حقه من التعبير.

ويقرر الجاحظ هذه الحقيقة فيذكر أن السخيف من الألفاظ قد يكون أكثر تعبيرا من الألفاظ غير السخيفة، برغم أن من شروط الفصاحة ألا تكون الألفاظ مبتذلة سخيفة يقول: "وقد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ ، والشريف الكريم من المعاني، كما أن النادرة الباردة جدا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدا"(١).

ولذا فإنه إذا عدل الأديب عن إستخدام هذا النوع من الألفاظ فإنه يخل بجمالية الأسلوب، ويحول بينه وبين التأثير، ويعضد الجاحظ هذه الفكرة فيقول: " وإذا كان موضوع الحديث على أنه مضحك ومله، وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعرب، انقلب عن جهته، وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة، صار الحديث الذى وضع على أن يسر النفوس يكربها ويأخذ بأكظامها"(٢) .

فالجزالة ـ برغم أنها تعلى من شأن الألفاظ ـ إلا أن استعمالها لا يصلح في كل موضوع، بل إن الألفاظ السخيفة قد تكون في بعض المواضع أكثر تعبيرا وتأثيرا منها، وبرغم أن الكلام الملحون لا يعد من الفصاحة إلا أن استخدامه في بعض المواضع يكون أكثر تأثيرا وإيحاء من الكلام الفصيح، ومن هنا يفرق الجاحظ بين نوادر الأعراب، ونوادر المولدين أو العامة، ففي نوادر الأعراب يجب أن يرعي إعرابها، ومخارج ألفاظها، فإذا خرجت بغير هذه الصورة لم تحدث تأثيرها المطلوب، والأمر بعكس هذا في نوادر المولدين والعامة، إذ أنها لا تحدث تأثيرها إلا بالصورة التى كانت

---

(١) البيان والتبيين : ١/١٤٥ .     (٢) الحيوان : ٣/٣٩.

عليها من اللحن وسخافة الألفاظ، وإذا أراد المتحدث فيها أن يقيم إعرابها أو يحسن من ألفاظها، فإنه يذهب بملاحتها، ويفسد الإمتاع بها. يقول الجاحظ:: " إن الإعراب يفسد نوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب؛ لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة، وذلك المخرج، وتلك العادة، فإذا دخلت على هذا الأمر - الذى إنما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمة التى فيه - حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل، وحولته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء، وأهل المروءة والنجابة، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه، وتبدّلت صورته"(١).

ويذكر إبراهيم بن المدبر أن السياق هو الذى يحدد قبح أو حسن الألفاظ، فاللفظة المفردة قد تكون قبيحة بالمقاييس التى وضعت للفصاحة ، ولكنها قد تصبح موحية جميلة إذا وضعت فى موضعها الذى لا يستطيع غيرها أن يحل محلها أو يعبر عن المعنى المراد منها. ومن هنا يصبح القبح مطلبا أسلوبيا لا تتحقق فعالية السياق بدونه، كما أن اللفظة العذبة التى تتحقق فيها شروط الفصاحة، قد تكون قلقة نافرة إذا وضعت فى غير موضعها، وذلك لأن شروط الفصاحة وحدها لا تستطيع أن تحقق لها إيحاءاتها وفعاليتها. يقول:"وتكون الكلمة بشعة حتى إذا وضعت موضعها، وقرنت مع أخواتها حسن حالها، وراقت ... كما أن اللفظة العذبة إذا لم توضع موضعها نفرت.... فتخير من الألفاظ أرجحها وزنا، وأجزلها معني، وأليقها فى مكانها، وأشكلها فى موضعها"(٢).

ومع أن القاضى الجرجانى ت حوالى ٣٩٢ هـ يختار للمحدث من الأدباء أن تكون لغته سمحة سهلة، ولطيفة رشيقة، تخلو من الغريب الوحشي، وتترفع عن الساقط السوقي، إلا أنه يرى - كالجاحظ - أن هذه اللغة المثالية لا تصلح لكل المعانى والموضوعات، فلكل معنى أسلوب هو حقه ونصيبه، ولذا فإن على الأديب شاعرا أو ناثرا - أن يلائم بين أسلوبه، وبين ما يتطلبه الموضوع الذى يتناوله، يقول :" ومتى

---

(١) الحيوان : ١/٢٨٢ ، وانظر المصدر نفسه : ١/٢٨١ ، وكذا البيان والتبيين : ١/١٤٥/١٤٦

(٢) الرسالة العذراء : ٢١ .

سمعتنى أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على الطبع وأحسّن له التسهيل، فلا تظنن أنى أريد بالسمح السهل - الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق - الخنث المؤنث، بل أريدالنمط الأوسط، ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوى الوحشي... نعم ولا آمرك باجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللياقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"(١).

ويحرص القاضى الجرجانى على تأكيد أن هذا الأمر لا يخص الشعر وحده دون النثر، مما يدل على أن القيم الفنية التى تحقق للأساليب جمالها وفعاليتها واحدة فيهما، يقول:" وليس ما رسمته لك فى هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك فى الفتح أو الوعيد، خلاف كتابك فى التشوق والتهنئة، واقتضاء المواصلة، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنّيت"(٢).

ويرى الباقلانى أن الكلمة الغريبة - برغم قبح استعمالها - قد تكون هى الوحيدة الموحية والقادرة على التعبير عن الدلالة المطلوبة فى سياق معين، ومن ثم تصبح الاستعانة بها واجبا يفرضه سياق معين، أما إذا وضعت فى غير هذا السياق،فإنها تصبح قبيحة مستهجنة، يقول:" والكلام الغريب ، واللفظة الشديدة المباينة لنسيج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة فى وصف ما يلائمها، كقوله عز وجل فى وصف يوم القيامة (يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا) فأما إذا وقعت فى غير هذا الموقع، فهى مكروهة

---

(١) الوساطة : ٢٣ - ٢٤ .

(٢) الوساطة : ٢٤ وراجع مواد البيان : ٧٩/١٠٤/١٠٥/١٠٧ .

مذمومة، بحسب ما تحمد فى موضعها"[1].

فالقرآن الكريم قد استعمل لفظة " قمطريرا " برغم أنها غريبة، وغير مستعملة لأن سياق النص، وسياق الموقف يتطلبانها، فالحديث يدور حول وصف أهوال يوم القيامة ولا يتحقق الإحساس بالرهبة والخوف من هذه الأهوال إلا باستعمال كلمة غريبة توحى بالشدة والغلظة مثل كلمة " قمطريرا"، كما يأتى موقعها وصفا لكلمة "عبوسا" مؤكدا لمعنى العبوس، ومبينا لحجمه وشدته، ومن هنا فإن استعمال كلمة بديلة عن هذه الكلمة ما كانت لتؤدى نفس الدلالة أو الإيحاء.

ويطلق ابن شيث وصف " الرشاقة" على قدرة الكاتب على توظيف الكلمات العامية والغريبة فى كتاباته بحيث يتحقق لها حسن الموقع، وتندمج فى السياق، وتوحى بمالايستطيع غيرها الإيحاء به. يقول:" والرشاقة، وهى أن يستشهد الكاتب البليغ بالأمثال العامية والكلمات الوحشية فتندمج فى كلامه، ويكون لها حسن فى مكانها"[2]. ويضرب لذلك مثالا من كلامه فيقول:" ومثاله:"وصلنى كتابك فاجتليت من سطوره نفائس الدر، وعرائس الفكر، فتبادرته همتى ناشطة، وكنت له لنفسى ماشطة، ما وقفت منه على لفظة إلا وقلت زاه زاه، وألمت بها بالقبل كما يفعل بلمى الشفاه، فلى عند كل لفظة منه انتهار المفترس، وقرار المفترش، وخمرة النشوان، ونفضة المنتعش"[3]. ويعلق الدكتور الصاوى الجوينى على هذا النص بقوله:" ما من شك عندى فى أن منزع ابن شيث هنا منزع فنى خالص فاللفظة العامية، بمالها من خصائص الألفة والحيوية، إن وضعت فى مكانها من الكلام ، بان عليه الرونق والجمال، واكتسب صفة الصدق الفني، فلفظة" ماشطة" نازلة موطنها، وفيها من معانى التحفى والزينة والاحتفال ما تفتقر إليه لفظة غيرها فصيحة"[4].

ويرد ابن الأثير على رجل متفلسف عاب وجود بعض الكلمات الغريبة فى القرآن، بأن وجود هذه الكلمات ضرورة فى السياق التى وردت فيه، وأن غيرها لا

---

(١) إعجاز القرآن : ١٧٧ . (٢) معالم الكتابة :٧٩ .

(٣) معالم الكتابة : ٧٩. (٤) ملامح الشخصية المصرية في الدراسات البيانية : ٤٢٣

يستطيع أن يسد مسدها. يقول: "وحضرعندى فى بعض الأيام رجل متفلسف فجرى ذكرالقرآن الكريم، فأخذت فى وصفه، وذكر ما اشتملت عليه ألفاظه ومعانيه من الفصاحة والبلاغة، فقال ذلك الرجل: "وأى فصاحة هناك، وهو يقول:( تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيزَى). فهل فى لفظة "ضيزى" من الحسن ما يوصف؟.

فقلت له : اعلم أن لاستعمال الألفاظ أسراراً لم تقف عليها... وهذه اللفظة التى أنكرتها فى القرآن وهى "لفظة"ضيزى " فإنها فى موضعها لا يسد غيرها مسدها، ألا ترى أن السورة كلها التى هى سورة "النجم" مسجوعة على حرف الياء؟. فقال الله تعالي:( والنَّجْمُ إِذَا هَوَى مَاضلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى ) وكذلك إلى آخر السورة، فلما ذكرت الأصنام وقسمة الأولاد، وما كان يزعمه الكفار قال: ( أَلَكُمْ الذَكَر وَلَهُ الأُنْثَى تِلْك إِذاً قِسْمَةٌ ضِيزَي ) فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذى جاءت السورة جميعها عليه. وغيرها لا يسد مسدها فى مكانها"(١).

ويدلل ابن الأثير على أن مرادفات كلمة"ضيزي" مثل ظالمة أو جائرة لا تستطيع أن تحل محلها ـ برغم خلوها من الغرابة ـ لأن استعمال مثل هذه الكلمات يخل النسق الموسيقى للكلام، يقول: "وإذا نزلنا معك، أيها المعاند، على ما تريد، قلنا: إن غير هذه اللفظة أحسن منها. ولكنها في هذا الموضع لا ترد ملائمة لأخواتها ولا مناسبة؛ لأنها تكون خارجة عن حرف السورة . وسأبين ذلك فأقول: إذا جئنا بلفظة فى معنى هذه اللفظة، قلنا :قسمة جائرة أو ظالمة، ولا شك أن "جائرة" أو " ظالمة " أحسن من "ضيزى " إلا أنا إذا نظمنا الكلام، فقلنا: ألكم الذكر وله الأنثي تلك إذا قسمة ظالمة، لم يكن النظم كالنظم الأول، وصار الكلام كالشيء المعْوز الذى يحتاج إلى تمام، وهذا لا يخفى على من له ذوق ومعرفة بنظم الكلام"(٢).

ونلاحظ على هذا الرد أن ابن الأثير لم يستكمل دلالة" أن غير كلمة ضيزى لا يسد مسدها"، فلقد ركز على الجانب الموسيقى فقط، واعتمد فى إبراز هذا الجانب على شكل الخط لا النطق، فسورة النجم – من وجهة نظره هذه ـ مسجوعة على حرف الياء،

---

(١) المثل السائر ١/١٧٦، ١٧٧ (٢) المثل السائر : ١/١٧٧ .

وليس على حرف الألف المقصورة، ومن ثم فإن كلمة ضيزى تأتى مناسبة لهذا النسق الموسيقي، أما كلمات ظالمة أو جائرة، فإنها تخل بهذه المناسبة، وتوقف اطراد النسق، وفات ابن الأثير أن يبرز جانبا لا يقل أهمية عن هذا الجانب، إن لم يفقه، وهو الجانب الإيحائي للفظة، ولقد أشار ابن الأثيرنفسه إلى أن السياق النصى وسياق الموقف يدلان على أن السورة تفند مزاعم الكفار وترد عليها، ومن ثم فقد كان عليه أن يفطن إلى أن هذين السياقين هما اللذان يفرضان استعمال كلمة" ضيزي"، وأنها هنا لا تعبر عن الظلم أو الجور فقط، ولكنها تعبر عن الدرجة القصوى منهما، وتوحى بأن الكفار قد بلغوا فيه مبلغا عظيما. ويقوى من هذا المعنى جرس الكلمة التى يوحى وقعها على الأذن بغرابة هذا الصنيع وبشاعته وشناعته، فى حين أن هذا الإيحاء لا يتوافر إذا استعملنا لفظتى "الظالمة" أو "الجائرة"، وبهذا يمكننا القول إن غير كلمة"ضيزي" لا يسد مسدها، لأنه يخل بالنسق الموسيقي، ويخلو من التعبير الموحي.

ويتفق الفلاسفة المسلمون مع النقاد والبلاغيين فى أن لكل موضوع أسلوبا خاصا به، ويتأكد صدق هذا القول فى حرصهم على أن يكون اللفظ مطابقا للمعنى المعبر عنه، يقول ابن سينا: "وينبغى أن يجتهد(الخطيب) فى كل موضع، حتى يكون اللفظ المعبر به مطابقا لِكُنْه ما فى الضمير، فإن قصر اللفظ عن مطابقة المعني، ولم يخرج خروجا مغنيا عن الشرح فعليه معاودة الشرح"(١).

فعدم مطابقة اللفظ للمعنى يشكل خللا فى عمليتى الإبداع والتلقي، ويتطلب رأبه معاودة توضيح المقصود، وفى هذا ما يثقل الأسلوب، ويذهب بجماله، ويتفق ابن رشد مع ابن سينا فى هذا الأمر، فيذكر أنه يجب على الخطيب أن يتوخى أن يكون كلامه بالألفاظ الخاصة بالأمر المقول(٢).

كما يرى ابن سينا أنه يجب ألا تستهوى الخطيب بعض الألفاظ ذات الخصائص المعيّنة، فيكثر من استعمالها فى كل الموضوعات دون مراعاة لحق الكلام، ودون اختيار

---

(١) الخطابة : ١٧٤ ، وراجع المصدر نفسه أيضا :١٧٩ .

(٢) انظر تلخيص الخطابة : ٢٧٤ .

للمناسب والملائم للموضوع، يقول: "لا ينبغي أن تستعمل فخامة اللفظ في كل موضع، ولا ينبغي أن يقتدى الخطيب بالشاعر في ذلك، وكيف والشعراء أنفسهم لايستعلمون ذلك في كل موضوع، وينبغي أن لايتحرى الخطيب التفيهق في كل موضع بكلام مستقصى في الجزالة، ولكن ليطابق بمتانة اللفظ وسلاسته متانة ما يتكلم فيه وسلاسته"(١).

فليس هناك ما يسوغ استخدام الألفاظ الفخمة الجزلة في كل موضع؛ وذلك لأن تعدد المعاني وتنوعها يستلزم ضرورة مواء مة الألفاظ لها، فإن " اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل، واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف، والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال"(٢).

ومن هنا يرى ابن سينا" أنه يجب أن يقال في كل شيء بما يناسبه ولا يقصر في الأمور العالية، ولا يفرط في الأمور المتواضعة"(٣).

إن مراعاة المناسبة بين الألفاظ والمعاني، يعني أن الموضوع هو الذي يفرض أسلوبه المناسب القادر على التعبيرعنه، ولذا يرى الفلاسفة أن تبادل الأدوات الفنية بين الشعر والخطابة أمر تفرضه طبيعة الموضوع، وفعاليته، ومن هنا فإنهم يسمحون للخطباء بأن يستعملوا بعض الألفاظ التي تعد - من وجهة نظرهم - خاصة بالشعر، يقول ابن سينا: " وأما الأسماء الموضوعة والمضاعفة والغريبة فتصلح في الأحوال الانفعالية. وخصوصا إذا قرن بها معان انفعالية، وعرض لمدح أو ذم أو احتشام أو تقرب بتودد... وهذا أشد موافقة للشعر"(٤) كما يقول ابن رشد:"والأقاويل الانفعالية إنما ينبغي أن يستعمل فيها من الأسماء الغريبة والموضوعة والمضاعفة، فهي لذلك أوفق، وذلك أن هذه الثلاثة الأنواع من الألفاظ تخيّل أمرا زائدا في التحريك نحو الشيء الذي يبعث على الانفعال، وبما أعطته في ذلك الشيء من التخييل"(٥).

---

(١) الخطابة : ٢٠٢ . (٢) المصدر نفسه : ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٣) الخطابة : ٢١٩ وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٨١.

(٤) الخطابة : ٢٢١ . (٥) تلخيص الخطابة : ٢٨٢/٢٨١ . وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٠٤.

فبرغم أن هذه النوعيات من الألفاظ أليق بالشعر(١)، إلا أنه يمكن استخدامها فى النثر، إذا تطلبها الموضوع، ليفيد من طاقاتها الإيحائية، فالحالة الانفعالية تتخطى القوالب والحدود والمألوف لتبحث عما يناسبها، وما يحقق أكبر قدر من التأثير بها. وفى هذا ما يؤكد أن مستويات القول الخطبى ليست على مستوى واحد من الفن، وأن غلبة الجانب الانفعالى يجعل الأسلوب قريبا من الشعر.

## خامسا : إن الأسلوب اختيار، وإن البدائل والمترادفات ليست متساوية الدلالة.

مما سبق يتضح أن سياق النص وسياق الموقف هما اللذان يتحكمان فى اختيار الألفاظ، ويحددان فعاليتها، ومن هنا فقد أدرك النقاد والبلاغيون أن الأسلوب اختيار(٢). وأن دلالات الألفاظ وإيحاءاتها تختلف باختلاف المواضع، وأن على الأديب أن يختار من بين البدائل المطروحة أمامه أكثر الألفاظ تعبيرا وتأثيرا.

يقول العتابي:" وليس شيء أصعب من اختيار الألفاظ، وقصدك بها إلى مواضعها، لأن اللفظة تكون أخت اللفظة، وقسيمتها فى الفصاحة والحسن، ولا تحسن

---

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ٢١١/٢١٢ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٥٩ ، والمقصود بالأسماء الموضوعة أنها التي يخترعها الشاعر ويكون أول من يستعملها ، وبالأسماء المضاعفة أنها التي تتركب من اسمين ، والمقصود بالغريبة أنها غير مبتذلة .

راجع فن الشعر لابن سينا : ١٩٢ – ١٩٣ . وتلخيص الشعر لابن رشد : ١٤٠/١٥٣ .

(٢) يتفق هذا مع ما يقول به النقاد المحدثون ، إذ يرون أن الأسلوب يتضمن فكرة اختيار الأنسب من بين طرائق التعبير الممكنة التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب أو المتكلم ، وذلك لتوصيل انطباع وجداني إلى القارىء أو السامع . ومن ثم فإن عملية الاختيار في النص الأدبي هي خلق للمعني، كما أن اختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم وفقا لما يفرضه السياق الداخلي أو الخارجي من ألفاظ معينة لا يستطيع غيرها أن يعبر عن حق المعني . انظر دور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان : ٩٤ ، في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف: ٧٥ ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي ١٩٨٤م: ٢٣/٢٥/٣٣ . الأصول: د. تمام حسان : ٣١٢ ، البلاغة والأسلوب : د. محمد عبد المطلب : ١٤٥. اللغة والإبداع: د. شكري عياد . القاهرة ١٩٨٨ : ٦٨/٧١/٧٨ .

فى مكان غيرها"[1]، ومن هنا فإن جودة الاختيار تعد المحك الحقيقى الذى يثبت الأديب به قدرته على الإبداع.

ويقرر الجاحظ هذه الحقيقة فيقول : " فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع أخر، ولها حينئذ دلالات أخر، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة، والشاهد المثل، فإذا نظر فى الكلام، وفى ضروب من العلم وليس هو من أهل هذا الشأن هلك وأهلك"[2].

فالدلالات الثابتة للألفاظ تقضى على حيوية اللغة، وتنافى حرية الإبداع، وتعترض تنوع الأساليب والموضوعات، وتقف حائلا دون الوصول إلى مكنونات النص. وليؤكد الجاحظ هذا فإنه يذكر أن الألفاظ المترادفة غير متساوية فى الدلالة، وأن سياق النص وسياق الموقف هما اللذان يفرقان بين مدلولاتها، ويوضح هذا من خلال استخدام القرآن الكريم للفظتي: الجوع والسغب، وللفظتي: المطر والغيث، إذ يرى أن القرآن لايستخدم لفظة الجوع أو لفظة المطر إلا فى موضع العقاب والانتقام، أما لفظتا السغب والغيث فإنه لا يستخدمها إلا فى حال القدرة والسلامة[3]. ومن هنا فإن استخدام إحدى اللفظتين للدلالة على الأخرى يمثل خللا فى الأسلوب، وجهلا بإمكانات اللغة.

ويتفق الخطابى مع وجهة نظر الجاحظ، فيذكر أن لكل لفظة دلالة خاصة، وأن غيرها لا يستطيع أن يؤدى هذه الدلالة، وإلا تغير المعني، وفسد الكلام وفقد تأثيره، يقول: " إن فى الكلام ألفاظا متقاربة فى المعانى يحسب أكثر الناس أنها متساوية فى إفادة بيان مراد الخطاب، كالعلم والمعرفة، والحمد والشكر، والبخل والشح، والنعت والصفة، وكقولك: اقعد واجلس، وبلى، ونعم، وذلك وذاك، ... والأمر فيها وفى ترتيبها عند أهل اللغة بخلاف ذلك، لأن لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها فى

---

(١) الرسالة العذراء : ٣١ .

(٢) الحيوان : ١/١٥٣/١٥٤ .

(٣) انظر البيان والتبيين : ١/٢٠ ، وراجع أثر القرآن في تطور النقد: د. محمد زغلول سلام، دار المعارف ١٩٦٨ :٨٢ .

بعض معانيها، وإن كانا قد يشتركان فى بعضها"(١).

ولكى يوضح خصوصية دلالة كل لفظة، فإنه يأخذ فى شرح الفروق الدلالية بين ما نكر من الألفاظ المتقاربة مستندا فى ذلك إلى آراء علماء اللغة ، وما ورد فى السياقات القرآنية، وما استعمله العرب الفصحاء(٢). ومن الأمثلة التى توضح ذلك أنه يذكر أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد أدرك الفرق بين دلالتى كلمتى العتق، والفك، ولذا فقد استعملهما بدلالتين مختلفتين، ولم يجعلهما بمعنى واحد، فعن البراء بن عازب " أن أعرابيا جاء إلى النبى صلى الله عليه وسلم، فقال: علمنى عملا يدخلنى الجنة: فقال: اعتق النسمة، وفك الرقبة، قال:أوليسا واحدا؟ قال : لا. عتق النسمة أن تنفرد بعتقها، وفك الرقبة أن تعين فى ثمنها"(٣).

فالعتق ليس مطابقا فى الدلالة للفك، فبرغم أنهما يشتركان فى معنى التحرير إلا أن هذا المعنى المشترك يتميز بخصوصية معينة فى أحدهما عن الآخر. فالعتق يفيد التفرد بالتحرير، بينما يفيد الفك الاشتراك مع الآخرين فيه، ولذا يعلق الخطابى على براعة الرسول فى اختيار اللفظ المناسب للدلالة على المعنى المراد، فيقول:" فتأمل كيف رتب الكلامين، واقتضى فى كل واحد منهما أخص البيانين فيما وضع له من المعنى وضمنه من المراد"(٤).

ويرد الباقلانى على من رأى أن وضع كلمة " الصبح" فى موضع كلمة "الفجـر"، يحسن فى كل كلام إلا أن يكون هذا الكلام شعرا أو سجعا لاختلافهما فى القافية، فيقول:" وليس كذلك فإن إحدى اللفظتين قد تنفر فى موضع، وتزل عن مكان لاتزل عنه الأخري، بل تتمكن فيه، وتضرب بجرانها، وتراها فى مظانها، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى ـ لو وضعت موضعها ـ فى محل نفار، ومرمى شراد، ونابية عن استقرار"(٥).

---

(١) بيان إعجاز القرآن : ٢٩ .

(٢) انظر المصدر نفسه : ٢٩ ـ ٣٤ .

(٣) بيان إعجاز القرآن : ٣٣ .

(٤) المصدر نفسه : ٣٣ ـ ٣٤ .

(٥) إعجاز القرآن : ١٨٤ .

ونلاحظ هنا أن الباقلانى قد اكتفى بتقرير أهمية السياق فى التفريق بين الدلالات المختلفة للألفاظ المتقاربة، ولم يبين الفرق الدلالى بين كلمتى الفجر والصبح، تاركا الفرصة لغيره لاختبار صدق مقولته إذا استخدم هاتين الكلمتين فى سياقات متعددة.

ويشير عبد القاهر إلى أهمية اختيار الألفاظ الدالة على المعاني، فيذكر أن حسن الدلالة وتمامها وقدرتها على التأثير فى المتلقى لا يتم إلا بأن" يؤتى المعنى من الجهة التى هى أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية[1]. وبناء على ذلك يرى أنه "لايكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى تكون لها فى المعنى تأثيرا لا يكون لصاحبتها"[2]. كما يرى أن تغيير صياغة المعنى أو استخدام كلمات مرادفة بديلة عن الكلمات التى استخدمت فيه أولا، لا بد أن يغير المعنى، وأن يحدث فروقا دلالية بين الصياغتين، يقول:" لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه الأمور هو المفهوم من تلك لايخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور، ولا يغرنك قول الناس" قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه"، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول، حتى لا يعقل ههنا إلا ماعقلته هناك، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك كالسوارين والشّنفين، ففى غاية الإحالة وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة، وهى أن تكون الألفاظ مختلفة المعانى إذا فرقت، ومتفقتها إذا جمعت ، وألف منها كلام، وذلك أن ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو "قعد" و "جلس"، ولكن فيما يفهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر نحو أن ننظر فى قوله تعالي (وَلَكُمْ فِي القَصَاصِ حياةٌ ) وقول الناس:" قتل البعض إحياء للجميع" فإنه وإن كان قد جرت عادة الناس بأن يقولوا فى مثل هذا " إنهما عبارتان مُعَبَّرُهُمَا واحد" فليس هذا

---

(١) دلائل الإعجاز : ٤٣ . وانظر الرسالة الشافية :١١٧ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٢٥٨

القول قولا يمكن الأخذ بظاهره أو يقع لعاقل شك أن ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهوم من الآخر(١).

إن عبد القاهر يفرق فى هذا النص بين الغرض العام والمعنى الخاص، فالغرض العام يمكن أن يؤدى فى صور مختلفة، لكن المعنى الخاص لا يمكن التعبير عنه إلا فى صورة واحدة فقط، ومن هنا فإن للصور المختلفة المعبرة عن الغرض العام خصائص تميز بعضها عن بعض، وهذا يعنى أنها ليست متساوية الدلالة والإيحاء، كما أن استبدال الكلمة بأخرى أو تقديم كلمة على كلمة فى أى صياغة، لا بد أن يتبعه تغيير فى الدلالة، ولذا فإن السياقات هى التى تتحكم فى تحديد الفروق الدلالية بين الكلمات أو الصياغات المتقاربة الدلالة(٢)، فقوله تعالي:( وَلَكُمْ فِي القَصَاصِ حَيَاةٌ)، لا تتساوى دلاليا مع قول الناس: " قتل البعض إحياء للجميع". أو " القتل أنفى للقتل"، وذلك لأن في قوله تعالى زيادة معان حسنة: منها إبانة العدل لذكره القصاص، ومنها إبانة الغرض المرغوب فيه لذكره الحياة، ومنها الاستدعاء بالرغبة والرهبة لحكم الله به "(٣).

ويؤكد ابن ألاثير هذا المعنى فيذكر أن لكل سياق أسلوبه الخاص الذى يتطلب كلمات معينة، لا يستطيع غيرها من الكلمات البديلة التى تدل على المعنى نفسه، وتتمتع بالصيغة الوزنية نفسها ـ أن تعبر عن حق المعنى المراد من الأسلوب أو جماليته. ومن هنا فإن على الأديب أن يختار من بين البدائل المطروحة أمامه أكثرالألفاظ تعبيرا ومناسبة للسياق، يقول" ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد، وكلاهما حسن فى الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه فى كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما فى مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلا من دق فهمه وجل نظره.....وكثيرا ما نجد أمثال ذلك فى أقوال

---

(١) المصدر نفسه : ٢٦١ ، وراجع المصدر نفسه :٢٦٥ .

(٢) انظر : Beardslay. M.C. : Style and good style P. 4. in contemporary Essays on style, edited by Glen A. Love and Micheal.Payne. U.S.A1969.

(٣) النكت في اعجاز القرآن : ٧٧ ـ ٧٨ .

الشعراء المفلقين وغيرهم من بلغاء الكتاب ومصقعي الخطباء، وتحته دقائق ورموز إذا علمت، وقيس عليها وأشباهها ونظائرها كان صاحب الكلام في النظم والنثر قد انتهى إلى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ ووضعها في مواضعها اللائقة بها"(١).

ومن الأمثلة التي تؤيد وجهة نظره ما يذكره عن دقة الاستعمال القرآني للفظتي "الجوف" و "البطن" في سياقين مختلفين مع أنهما متحدان في المعنى والوزن. بحيث لا تستطيع إحداهما أن تحل محل الأخرى يقول: " فمن ذلك قوله تعالي:(مَّاجَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِنْ قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ)، وقوله تعالي:( رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا). فاستعمل"الجوف "في الأولى و" البطن " في الثانية، ولم يستعمل " الجوف "موضع "البطن" ولا" البطن" موضع "الجوف" . واللفظتان سواء في الدلالة، وهما ثلاثيتان في عدد واحد، ووزنهما واحد أيضا، فانظر إلى سبك الألفاظ كيف تفعل"(٢).

ونلاحظ هنا أن ابن الأثير يحيل إلى تأمل سبك الألفاظ، وإلى ما يتطلبه السياق من اختيارات معينة ، ويكتفي بهذا دون أن يفسر كيف تحقق ذلك في المثال القرآني السابق(٣)، وكأنه بهذا يضع القاعدة ويوجه الأنظار ويترك لغيره اكتشاف الدقائق والأسرار.

أما الفلاسفة فإن حرصهم على توفير أكبر قدر من الأمور التي تجعل القول مخيلا - يرجع إلى إيمانهم بأن الأسلوب اختيار، وأن الأديب بإمكانه أن يختار من بين البدائل المتعددة المطروحة أمامه ما يتوافق مع المستوى الدلالي والجانب النفسي أو الإيحائي، أو ما يتوافق مع السياق النصي والسياق الخارجي، **فعلى مستوى الصورة الفنية** نجد أن هناك بدائل متعددة للتعبير عن المعنى الواحد، ولكن هذه البدائل تتفاوت في إيحاءاتها وفنيتها، إذا لم يحسن الأديب الاختيار منها، فإنه قد يخرج بصورة غير

---

(١) المثل السائر ١ : ١٦٤/١٦٥ .

(٢) المثل السائر : ١/١٦٤ . وانظر أمثلة أخرى لدقة الاستعمال اللغوي . المصدر نفسه : ١/١٦٥، ٢/٣١٢.

(٣) تلاحظ أنه يرجع تفضيل استعمال بعض الكلمات علي مرادفاتها إلى حاجة النسق الموسيقي لها، وانظر المصدر نفسه : ٢/٢١٣ .

موحية لا تلائم الحالة النفسية ولا السياق النصي، بل إنها قد تتعارض مع الغرض من القول، يقول ابن سينا: وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب، فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: أنها" وردية "، كانت أوقع من أن يقول" حمر "، وخصوصا أن يقول:" قرمزية "، فإن قوله في الاستعارة للحمر "وردية" قد يخيل معها من لطافة الورد، وعَرْفه، ما لا يخيله، قوله"حمر" مطلقا، فإن قوله"حمر" مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان، وذكر القرمز يتعدى إلى تخيل الدودة المستقذرة"(١).

فابن سينا يرى أن أمام الأديب إذا أراد أن يصف بنان الحبيب عددا من البدائل، فله أن يستعمل ألفاظا مثل : الحمر، والقرمزية، الوردية، ولكل من هذه الألفاظ إيحاء خاص يصبغ الصورة بصبغته، فإذا استعمل لفظة" الحمر" فإنها توحي بالبشاعة، وتذكر بصورة الدم، ولا شك أن الموقف الذي يفرض الصورة هو موقف استحسان وغزل، وصورة الدم القاني لا تتلاءم نفسيا مع هذا الموقف، أما إذا استعمل لفظة "القرمز " فإن لونها يذكر بلون نوع من الدود، وهذا كفيل بتقزز النفس واشمئزازها، ومن ثم فإن هذه اللفظة لا تعبر عن موقف الغزل والاستحسان، ولا يتبقى أمام الأديب من هذه البدائل إلا لفظة "وردية" فهي تتلاءم مع هذا المقام، كما أنها مقبولة نفسيا، فهذه اللفظة توحي إلى جانب اللون المحبب إلى النفس، بلطافة الورد وطراوته ورقته، كما توحي بعبيره ورائحته، وبناء علي ذلك يمكن القول بأن الأديب لا ينتج بطريقة عفوية أو تلقائية، وإنما عليه أن يتحرى استخدام أكثر الصور والألفاظ تعبيرا عن الجو النفسي والسياق الدلالي.

ويتفق ابن رشد مع ما ذهب إليه ابن سينا، فيذكر تعليقا على المثال المذكور أن أمام الأديب الذي يصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء أوصافا مختلفة هي: حمراء الأطراف ، قرمزية الأطراف، وردية الأطراف ، عنابية الأطراف ، ويرتب هذه الأوصاف تبعا لملاءمتها للسياق الدلالي وللإيحاء النفسي، فيذكر أن وردية أو عنابية الأطراف تأتي في المرتبة الأولى وأن حمر الأطراف أخس منها، وأن قرمزية الأطراف أقبح من

---

(١) الخطابة لابن سينا : ٢٠٨ .

هذا كله، وذلك لأن للورد والعناب ظلالا نفسية وجمالية تلائم موقف الغزل، بعكس الأحمر والقرمزي، فإن ظلالهما النفسية تتعارض مع هذا الموقف، يقول: "وإن الشيء الواحد بعينه قد يغيّر بتغييرات مختلفة فيتفاوت ذلك الشيء فى الحسن والقبح بحسب تفاوت الأشياء التى وقع التغيير إليها، أعنى الأشباه، مثال ذلك: أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء فيقول فيها: حمراء الأطراف أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، فإن قولنا وردية الأطراف إبدال حسن، وكذلك قول عنابية الأطراف وقولنا : حمر الأطراف أخس منه، وأقبح من هذا قولنا: قرمزية الأصابع، ولو قال فيها دميّة الأصابع ـ لكان أن يكون هجوا أقرب منه أن يكون مدحا، ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التى وقع الإبدال بها فى الحسن والشرف"(١).

**أما على مستوى الألفاظ** التى لا تكون صورا فنية، فيرى الفلاسفة أن الاختيار بين الألفاظ المعبرة عن المعنى الواحد ـ يكفل للأسلوب أكبر قدر من التأثير الجمالي، يقول ابن سينا: "وكذلك أيضا الحال فى الأسماء الموضوعة التى ليست مستعارة، فإن بعضها أفضل من بعض ، فإن اللفظ الذى يقع على الشيء من حيث له معنى أكرم هو أحسن من اللفظ الذى يقع عليه من حيث له معنى أخس، وإن كان كل واحد منهما يقصد به فى الحقيقة معنى واحد مثل ما يقال للبغل : إنه نسل فرس من غير فرس، فإنه أوقع من أن يقال له : نسل حمار من غير حمار، وكلاهما وإن قصد بهما معنى واحد، من جهة وفى ظاهر الأمر، فإن الاعتبارين المتحققين فيهما مختلفان وأحدهما أحسن... وعلى هذا المجرى حال استعمال اللفظ المعظم والمصغر، فاذا قيل مثلا: ذُهَيْب، وثُوَيْب، حقّر به المعنى الواحد بعينه الذى يعظمه لوقيل العقيان، أو قيل الخلعة، بل إذا قيل: ثعلبان وقيل ثعيلب، وقيل معيطي، وعنى تصغير معطي، اختلف المعنى بذلك شديدا"(٢).

إن ابن سينا ينظر إلى عملية الاختيار بين الألفاظ فى ضوء القبول النفسي،

(١) تلخيص الخطابة لابن رشد ٢٦٧ ـ ٢٦٨ . وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٩١ .

(٢) الخطابة : ٢٠٨ ـ ٢٠٩ . وانظر المصدر نفسه : ٢١٧، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٨ ـ ٢٦٩ .

والمعنى الأكرم والأحسن، ولذا يضرب مثلا بالبدائل التى يمكن أن تعبر عن البغل، والبغل هجين ناتج عن تزاوج حمار وأنثى الفرس، أو فرس وأنثى حمار، ومن ثم فإنه يمكن أن يقال عنه: أنه نسل فرس من غير فرس، أو نسل حمار من غير حمار، ولكن المعنى الذى يحقق القبول النفسي، وتشى إيحاءاته بالمعنى الأكرم، والأحسن أن يقال:إنه نسل فرس من غير فرس، لأن الإيحاءات المرتبطة بالحمار إيحاءات غير كريمة، عكس الإيحاءات المرتبطة بالفرس، فالحمار رمز للبلادة والجهل، بينما الفرس رمز للنبل والشجاعة والكرم، كما أن المعنى يختلف إذا ذكرنا أن البغل نسل فرس من غير فرس، أو نسل حمار من غير حمار، إذ يكون فى الأول ـ الأب هو الفرس، بينما يكون فى الثانى ـ الأب هو الحمار، والنسب عادة يكون للأب، ومن ثم فالأب الكريم النسب يورث أبناءه كرامة النسب، والعكس صحيح.

ويضرب ابن سينا مثلا آخر يوضح كيف أن الفروق بين الألفاظ المعبرة عن المعنى الواحد تؤدى إلى اختلاف المعنى ، فلفظة ذهيب ولفظة العقيان تدلان على الذهب، إلا أن التعبير بلفظة ذُهَيْب تصغيرللذهب، وهى توحى بقلته وحقارته، بينما إذا عبر بلفظة العقيان، فإنها توحى بتعظيمه ونفاسته، لأنها تعنى الذهب الخالص، وكذلك الحال فى اختلاف المعنى بين قولنا: ثويب، وخلعة، برغم أنهما يدلان على ما يلبس، إلا أن الأولى توحى بالتحقير، بينما توحى الثانية بالحفاوة والتعظيم، فالخلعة تكون من الرؤساء والملوك وهى تناسب كرمهم ومكانتهم، ولا يختلف الأمر في توضيح الفروق بين الكلمات التى ذكرها.

ونخلص من هذا بأن الألفاظ تتفاوت إيحاءاتها وظلالها الفنية بحيث ينتج عنها معان متعددة، وأن السبيل الوحيد لنجاح التعبير عن المعنى المراد هو الدقة فى اختيار الألفاظ التى تتوافق مع المستوى الدلالي، وسياق الموقف.

**سادسا: إن لكل أديب أسلوبه الخاص، وإن الأساليب تتغير بتطور الزمن.**

لقد تنبه بعض النقاد والبلاغيين إلى أن لكل أديب قاموسه اللغوي، وأسلوبه المتميز، ويعد الجاحظ من أوائل هؤلاء النقاد، يقول: " ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم،

وكذلك كل بليغ فى الأرض وصاحب كلام منثور، وكل شاعر فى الأرض، وصاحب كلام موزون، فلا بد من ان يكون قد لهج وألِفَ ألفاظا بأعيانها، ليديرها فى كلامه، وإن كان واسع العلم غزير المعانى كثير اللفظ"(١).

ومن هنا يُلاحظ أن الزنادقة يستخدمون فى كتبهم ألفاظ التناكح والنتائج والمزاج، والنور، والظلمة، والدفّاع والمنّاع، والساتر، والغامر، والمنحلّ، والبطلان، والوجدان، والأثير، والصدِّيق، وعمود السبح، وأشكالا من هذا الكلام"(٢).

كما يلاحظ الجاحظ أن هناك بعض المعانى والألفاظ المتلازمة التى لا تكاد تفترق فى الأسلوب القرآنى مثل "الصلاة والزكاة والجوع والخوف، والجنة والنار، والرغبة والرهبة، والمهاجرين والأنصار، والجن والإنس"(٣).

ومن هنا ينفى نسبة إحدى الخطب لمعاوية بن أبى سفيان؛ لأنها ـ من وجهة نظره ـ لا تشاكل أسلوبه وطريقته فى الكلام، كما أنها لا تتناسب مع سياق الموقف والغرض منها، يقول: "وقالوا: لما حضرت معاوية الوفاة قال لمولى له، مَنْ بالباب؟ قال: نفر من قريش يتباشرون بموتك. فقال: ويحك ولم؟ قال: لاأدري. قال: فوالله مالهم بعدى إلا الذى يسوؤهم، وأذن للناس فدخلوا، فحمد الله وأثنى عليه، وأوجز، ثم قال: أيها الناس، إنا قد أصبحنا فى دهر عنود، وزمن شديد، يعد فيه المحسن مسيئا، ويزداد فيه الظالم عُتُوا، ولا ننتفع بما علمناه، ولا نسأل عما جهلناه، ولا نتخوف قارعة حتى تحل بنا، فالناس على أربعة أصناف، منهم من لا يمنعه الفساد فى الأرض إلا مهانة نفسه، وكلال حَدِّه، ونضيض وَفْرِه، ومنهم المُصْلِت لسيفه، المجلب بخيله ورجله، والمعلن بسره؛ قد أشرط لذلك نفسه، وأوبق دينه لحطام ينتهزه، أو مقنَب يقوده، أو منبر يفرعه، ولبئس المتجر أن تراها لنفسك ثمنا، ومما لك عند الله عوضا، ومنهم من يطلب الدنيا بعمل الآخرة، ولا يطلب الآخرة بعمل الدنيا، قد طامن من شخصه، وقارب من خطوه، وشمّر

---

(١) الحيوان : ٣٦٦/٣.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها .

(٣) البيان والتبيين : ٢١/١ . وراجع العمدة لابن رشيق : ٢٥٩/١ .

من ثوبه، وزخرف نفسه للأمانة، واتخذ ستر الله ذريعة إلى المعصية، ومنهم من أقعده عن طلب الملك ضُؤولة نفسه، وانقطاع من سببه، فقصّرت به الحال عن أمله، فتحلى باسم القناعة، وتزين بلباس الزهادة، وليس من ذلك فى مَرَاح ولا مغدي، وبقى رجال غض أبصارهم ذكر المرجع، وأراق دموعهم خوف المحشر، فهم بين شريد نادٍّ، وخائف منقمع، وساكت مكعوم، وداع مخلص، وموجع ثكلان، قد أخملتهم التّقِيةُ، وشملتهم الذلة، فهم فى بحر أجاج، أفواههم ضامزة، وقلوبهم قرحة، قد وُعظوا حتى مَلّوا، وقُهِروا حتى ذلوا، وقُتِلوا حتى قلوا، فلتكن الدنيا فى عيونكم أصغرمن حثالة القرظ، وقراضة الجلّمين، واتعظوا بمن كان قبلكم، قبل أن يتعظ بكم من يأتى بعدكم، فارفضوها ذميمةً، فإنها رفضت من كان أشغف بها منكم"(١).

ثم يعلق على هذه الخطبة بقوله: "وفى هذه الخطبة أبقاك الله ضروب من العجب. منها أن الكلام لا يشبه السبب الذى من أجله دعاهم معاوية، ومنها أن هذا المذهب في تصنيف الناس، وفى الإخبار عما هم عليه من القهر والإذلال، ومن التقية والخوف، أشبه بكلام على رضى الله عنه ومعانيه وحاله منه بحال معاوية، ومنها أنا لم نجد معاوية فى حال من الحالات يسلُك فى كلامه مسلك الزهاد، ولا يذهبُ مذاهب العُبّاد"(٢).

فالجاحظ يرى أن هذه الخطبة منحولة لمعاوية، وأنها أشبه بكلام على بن أبى طالب، ويستند فى ذلك إلى أن الغرض الذى بنيت عليه هو التزهيد فى الدنيا، ووعظ الناس فى حين أن سياق الموقف الذى دفع معاوية للخطابة ، لم يكن من مقدماته هذا الغرض ، فالحوار الذى دار بينه وبين مولاه يشير إلى أن معاوية قد جمع الناس ليوبخهم على استبشارهم بموته، ويتوعدهم بمن يسوؤهم، أما أن يعظهم أو يزهّدهم فى الدنيا ـ وهو فى هذه الحالة ـ فأمر مستبعد، كما يستند فى ذلك أيضا إلى أنه لم يُعهد لمعاوية من قبل خطبٌ فى الوعظ، والزهد، ومن ثم فإن أسلوبه فى هذه الخطبة مغاير

(١) البيان والتبيين : ٥٩/٢ ـ ٦١.

(٢) البيان والتبيين : ٦١/٢ .

لأسلوب بقية خطبه مما يؤكد أنها ليست له.

ويذكر الباقلانى أن لكل أديب سواء أكان شاعرا أم ناثرا - أسلوبه الخاص والمميز له، وأن الناقد الفاحص المدقق يستطيع أن يميز بين الأساليب المختلفة للشعراء والكتاب، يقول: " ولا يخفى عليه ( يقصد العالم المميز ) فى زماننا الفصل بين "رسائل عبد الحميد " وطبقته، وبين طبقة من بعده ؛ حتى إنه لا يشتبه عليه ما بين"ابن العميد" وبين رسائل أهل عصره، ومَنْ بَعْدَهُ ممن برع فى صنعة الرسائل وتقدم فى شأوها، حتى جمع فيها بين طرق المتقدمين وطريقة المتأخرين، وحتى خلَّص لنفسه طريقة، وأنشأ لنفسه منهاجا، فسلك تارة طريقة الجاحظ، وتارة طريقة السجع، وتارة طريقة الأصل، وبرع فى ذلك باقتداره، وتقدم بحذقه، ولكنه لا يخفى مع ذلك على أهل الصنعة طريقه من طريق غيره، وإن كان قد يشتبه البعض، ويدق القليل"[1].

وبناء على هذا فإنه ينتقد طريقة الجاحظ فى التأليف؛ لأنه اعتمد فى كتبه على كلام غيره، ولم يظهر قدرته الإنشائية إلا فى سطور قليلة، ويرى أن ابن العميد - برغم أنه يسلك طريقته - قد تفوق عليه، يقول : " وكذلك قد يزعم زاعمون: أن كلام الجاحظ من السمت الذى لا يؤخذ فيه، والباب الذى لا يذهب عنه، وأنت تجد قوما يرون كلامه قريبا، ومنهاجه معيبا، ونطاق قوله ضيقا، حتى يستعين بكلام غيره، ويفزع إلى ما يوشح به كلامه، من بيت سائر، ومثل نادر، وحكمة ممهدة منقولة، وقصة عجيبة مأثورة، وأما كلامه فى أثناء ذلك فسطور قليلة وألفاظ يسيرة، فإذا أحوج إلى تطويل الكلام خاليا عن شيء يستعين به - فيخلط بقوله قول غيره - كان كلاما ككلام غيره، فإذا أردت أن تحقق هذا، فانظر فى كتبه فى "نظم القرآن "، وفى " الرد على النصاري"،وفي" خبر الواحد "، وغير ذلك مما يجري هذا المجري، هل تجد فى ذلك كله ورقة واحدة تشتمل على نظم بديع، أو كلام مليح؟. على أن متأخرى الكُتّاب قد نازعوه فى طريقته، وجاذبوه على منهجه، فمنهم من ساواه حين ساماه، ومنهم مَنْ أَبَرّ عليه إِذْ باراه، هذا" أبو الفضل بن العميد" قد سلك مسلكه، وأخذ طريقه، فلم يُقَصِّر عنه، ولعله قد بان تقدمه عليه، لأنه

---

(١) إعجاز القرآن : ١٢١ .

يأخذ فى الرسالة الطويلة فيستوفيها على حدود مذهبه، ويكملها على شروط صنعته، ولا يقتصر على أن يأتى بالسطر من نحو كلامه كما ترى الجاحظ يفعله فى كتبه، متى ذكر من كلامه سطرا أتبعه من كلام الناس أوراقا، وإذا ذكر منه صفحة بنى عليه من قول غيره كتابا"(١).

ويبدو من هذا النص أن الموازنة بين الجاحظ وابن العميد غير دقيقة، فالباقلانى يعترف بأن للجاحظ طريقة خاصة فى الكتابة، وأن ابن العميد قد سلك الطريقة نفسها، ثم يذكر أن الشخصية الإنشائية الخاصة بالجاحظ لم تظهر فى كتبه فى حين أنها كانت واضحة عند ابن العميد، وهنا نتساءل: كيف استطاع أن يدرك أن للجاحظ طريقة خاصة فى الكتابة، وهو لم يبدع إلا سطورا قليلة على حسب قوله؟، هذا من ناحية، ومن ناحية أخري، كيف يقارن بين أسلوب الرسائل التى كتبها ابن العميد وبين أسلوب تأليف الكتب؟، وهل أدرك الهدف من وراء استطراد الجاحظ واستعانته بآراء الآخرين فى كتبه المؤلفة؟.

إن الباقلانى متحامل على الجاحظ لأسباب مذهبية، غير فنية، ومع هذا فإن هذا التحامل لن يذهب كل حسناته، ويكفيه أنه تنبه إلى أن لكل أديب أسلوبا خاصا ومميزا له.

وإذا كان الباقلانى قد رصد عددا من الأساليب أو الطرق الكتابية، فإن ابن شُهَيْد ت ٤٢٦هـ يرصد التطور الذى طرأ على عدد من الأساليب الأدبية، ويبدو أنه قد لاحظ أن التطور فى أساليب النثر لم يكن إيجابيا، فلقد نضبت - فى رأيه - القرائح، وظهر التكلف بمضى الزمان، فطريقة عبد الحميد ت١٣٢هـ، وابن المقفع ت حوالي١٤٢هـ، وسهل بن هارون ت ٢١٥هـ، كانت تقوم على الصنعة الفنية الغير المتكلفة، التى يوجهها الطبع وجودة القريحة، ومن ثم فقد كانت أكثر قدرة على التعبير الفني، ثم جاءت بعدها طريقة ابن الزيات ت٢٣٣هـ، وإبراهيم بن العباس الصولى ت٢٤٣هـ، والحسن بن وهب ت حوالى ٢٥٠هـ، وأخيه سليمان ت ٢٧٢هـ، فاستمدت من

(١) إعجاز القرآن : ٢٤٧/٢٤٨ .

معين المدرسة الأولى ودعّمتها ببعض الأصباغ الفنية التى فرضتها روح التحضر، ولكنها لم تغال فيها، ثم جاءت بعدها طريقة بديع الزمان الهمذانى ت ٣٩٨هـ، وشمس المعالي قابوس بن وشمكير ت ٤٠٣ هـ، فأظهرت التكلف وعقّدت الصنعة الفنية. يقول ابن شُهَيْد: " وكما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة، لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه، وكما أن للدنيا دولا، فكذلك للكلام نُقَلٌ وتغاير فى العادة، ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول فى هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا، وأشد ذراعا، وأنور شعاعا، لرجحان تلك العقول، واتساع تلك القرائح فى العلوم، ثم دار الزمان دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس، ومحمد بن الزيات، وابنى وهب ونظرائهم، فرقت الطباع، وخف ثقل النفوس، ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلَفٌ، وبرقّة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالى وأصحابهما"(١).

ويلاحظ على هذا النص أنه برغم رصد ابن شهيد لعدد قليل من المدارس أو الطرق الكتابية، إلا أن رصده فى مجمله يعطى مؤشرا صحيحا لحركة التطور الفنى وتنقلها من الصنعة إلى التصنع إلى التصنيع(٢).

ويرى ابن سنان أن لكل شاعر أو ناثر ألفاظا يكررها فى نظمه ونثره، ولكنه لا يعلل لهذه الظاهرة تعليلا فنيا، فقد يكون السبب فى كثرة تكرير هذه الألفاظ فى رأيه - أنها قد تكون ألفاظا مختارة، يسهل الأمر فى إعادتها وتكريرها، وقد يكون غير ذلك ،

---

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام: تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٧٩، القسم الأول . المجلد الأول : ٢٣٧ . وراجع رصده لشيوع السجع في عصره في رسالة التوابع والزوابع في المصدر نفسه:قسم ١ مجلد ١/٢٦٨/٢٦٩ ، وانظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د. محمد رضوان الداية، دار الأنوار،بيروت ١٩٦٨ : ٢٩٨/٣٠٢ .

(٢) انظر كتاب الفن ومذاهبه في النثر العربي: د. شوقي ضيف .

كما يرى أنها قد تقع فى موقعها اللائق بها وقد لا تقع[1].

ومع هذا فإنه يمكن القول إنه يكفى ابن سنان أن لاحظ مثل هذه الظاهرة الأسلوبية التى يمكن أن تتفق مع ما تذهب إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة من إعتبار هذه الكلمات المكررة" الكلمات ـ المفاتيح"[2] التى يمكن أن تسهم فى دراسة النص ودلالاته المختلفة.

ويسلك الكلاعى طريق ابن شهيد فى رصد تطور الصنعة فى الأساليب النثرية، ولكنه يتميز عنه بأنه أطلق على هذه الأساليب أسماء دالة على كم ونوع الصنعة[3]. وهذه الأسماء هي:

### أـ العاطل:

وتتميز أساليب هذا النوع بقلة الأسجاع والفواصل، وكان المتقدمون كابن عبدكان ت٢٧٠هـ ومن قبله من أهل الفصاحة والبيان يستخدمونه، وكانوا إذا عنّ لهم السجع نكروه، وإذا أعرض عنهم لم يستجلبوه(٤).

### ب ـ الحالي:

ويتسم هذا النوع بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة مع زيادة نسبة استخدام الأسجاع والفواصل، مقارنة بالعاطل، وقد وجد هذا النوع فى

---

(١) انظر سر الفصاحة : ٩٥ ـ ٩٦ . ويلاحظ أن ابن سنان قد ذكر أن كلمة " الطين " و "الطينة " قد تكررت كثيرا عند مهيار بن مرزوية ، وأنه قلما تخلو قصيدة منها .

(٢) " الكلمات ـ المفاتيح " هي الكلمات التي تكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه . انظر: Hough G. Style and Stylistics PP. 55-56.
Ulmann S. :Meaning and style PP 72-74 Oxford, 1973.,
راجع علم الأسلوب د. صلاح فضل ٢٠٧ ، والاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي د. شفيع السيد : ١٦٩ ـ ١٧٠ .

(٣) انظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د. محمد رضوان الداية : ٤١٣ ـ ٤١٥ .

(٤) انظر إحكام صنعة الكلام : ١٠٤ .

كتابات ابن العميد ت٣٦٠ هـ، وأبى إسحاق الصابى ت ٣٨٤هـ، وأبى القاسم عبد العزيز بن يوسف الشيرازى ت ٣٨٨هـ[١].

### ج ـ المصنوع:

ويبدو على هذا النوع تنميق التصنيع، ويتسم بكثرة الفواصل والأسجاع وأنواع البديع، ويوجد فى كتابات أبى بكر الخوارزمى ت٣٨٣هـ، والصاحب بن عباد ت٣٨٥هـ، وبديع الزمان الهمذانى ت ٣٩٨هـ، وأبى الفتح البستى ت ٤٠٠هـ، وأبى الفضل الميكالى ت٤٣٦هـ[٢].

### د ـ المفصّن:

ويتسم هذا النوع بتوافق السجعات، حتى تصبح كل سجعة موافقة لصاحبتها مما يعنى أنه يزداد عن الأنواع السابقة فى الإهتمام بأنواع الصنعة البديعية، ويوجد هذا النوع فى كتابات الكلاعى نفسه، وقد اهتم به وزاد فى عدد السجعات المتوافقة بعض معاصريه من الكتاب[٣].

### هـ ـ المبتدع:

ويمثل هذ النوع قمة التطور فى الصنعة ويشي بعقم الإبداع، ونضوب القرائح، حيث يركز الكاتب همه فى أن يخرج بنص تقرأ كلماته من جهتين أوثلاث، وربما قرئت من أربع جهات، فهو أشبه بالألغاز والأحاجي، ويوجد هذا النوع فى كتابات بعض معاصرى الكلاعى كابن عبدون الأندلسى ت٥٢٩هـ[٤].

وإلى جانب هذه الأنواع التى تمثل بوضوح تطور الصنعة فى الأساليب النثرية، يذكر الكلاعى نوعين آخرين يدلان على نوعين مختلفين من الأساليب التى شاع

---

(١) المصدر نفسه : ١٠٥ ـ ١٢٠

(٢) انظر المصدر نفسه : ١٢١ ـ ١٣٤ .

(٣) انظر إحكام صنعة الكلام للكلاعي : ١٤٥ ـ ١٤٨ .

(٤) انظر المصدر نفسه : ١٥٨ ـ ١٦١ .

استخدامها فى ظل هذا التطور، ويطلق على أحدهما اسم "المرصع"، ويذكر أنه هو الذى يرصع بالأخبار والأمثال والأشعار وآيات القرآن، وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم،ومصطلحات النحو والعروض، وحل أبيات القريض، ويوجد هذا النوع فى كتابات أبى المغيرة بن حزم الأندلسى ت ٤٣٨هـ، وأبى العلاء المعرى ت ٤٤٩هـ، والوزير أبى بكر بن سعيد البطليوسى القرطبى ت بعد ٥٢٠هـ، وأبى إسحاق بن خفاجة ت ٥٣٣هـ، والكلاعى نفسه [١].

أما النوع الثانى فهو ما يطلق عليه اسم " المفصل "، وهو الذى فصل فيه المنظوم بالمنثور، إذ يذكر الكاتب بعض الكلمات أو العبارات النثرية ثم يتبعها بشطر بيت أو بيت أو بيتين من الشعر، ويوجد هذا النوع فى كتابات الوزير أبى محمد الحسن ابن محمد المهلبى ت٣٥٢هـ، وبديع الزمان الهمذانى ت٣٩٨هـ، وأبى الفرج الببغاء ت ٣٩٨هـ، وأبى الفضل الميكالى ت ٤٣٦هـ وأبى محمد بى عبدون الأندلسى ت٥٢٩هـ [٢].

ويلاحظ على رصد الكلاعى لتطور الصنعة فى الأساليب النثرية، أنه بالإضافة إلى إصابته فى توصيف مراحل التطور، وإطلاق الاسم المناسب على كل مرحلة، قد صنف بعض الكتابات التى تندرج تحت هذه المراحل، ويدل العدد الكبير للكُتّاب الذين ذكرهم على إلمامه بالأساليب المختلفة، سواء للقدماء أو المعاصرين، كما يدل على أن نظرته النقدية كانت نتيجة لاستقراء الواقع الأدبي.

وينتقد ابن الأثير تفاوت درجة الإجادة فى أساليب أبى إسحاق الصابي، فيذكر أن الصابى مبدع مجيد كل الإجادة فى الكتب السلطانية، أما فى الكتب الإخوانية وكتب التعازى فإنه يراه مقصرا [٣] ورغم أنه يقر للرجل بالتقدم ويشهد له بالفضل والقدرة على تشقيق المعانى فى الكتابة السلطانية، إلا أنه يرى أن عبارته فى بعض هذه

---

(١) انظر المصدر نفسه : ١٣٤ ـ ١٤٥.

(٢) انظر المصدر نفسه : ١٤٨ ـ ١٥٨ . (٢) انظر المثل السائر : ٢٥٤/١ .

(٣) انظر المصدر نفسه : ٢٥٥/١ .(٤) المصدر نفسه : ٤٠/١ .

الكتب قد تتسم بالركة والضعف(١).

كما ينتقد تفاوت أسلوب الحريرى فى مقاماته، ويرى أنها لم تأت على درجة واحدة من الجودة، وبرغم هذا فإنه يرى أن درجة الإجادة فى أسلوب المقامات تفوق كثيرا أسلوب الكتابات الأخرى، يقول: "على أن الحريرى قد كتب فى أثناء مقاماته رقاعا فى مواضع عدة، فجاء بها منحطة عن كلامه فى حكاية المقامات، لا بل جاء بالغث البارد الذى لا نسبة له إلى باقى كلامه فيها، وله أيضا كتابة أشياء خارجةعن المقامات، وإذا وقف عليها أقسم أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد"(٢).

وينتقد فى موضع آخر تكلف الحريرى في بعض مقاماته، خاصة تلك التى بنيت على كلمة معجمة وأخرى مهملة، أو من ألفاظ معجمة فى بعض حروفها وغير معجمة فى بعضها الآخر، ويرى أن هذا الأسلوب خارج عما تقتضيه الفصاحة والبلاغة، يقول: "وها هنا ما هو أغرب من ذاك، وذلك أنه قد سلك قوم فى منثور الكلام ومنظومه طرقا خارجة عن موضوع علم البيان، وهى بنجوة عنه لأنها فى واد وعلم البيان فى واد. فمن فعل ذلك الحريرى صاحب المقامات، فإنه ذكر تلك الرسالة التى هى - كلمة معجمة وكلمة مهملة، والرسالة التى حرف من حروف ألفاظها معجم والآخر غير معجم،..وكل هذا، وإن تضمن مشقة من الصناعة ، فإنه خارج عن باب الفصاحة والبلاغة، لأن الفصاحة هى ظهور الألفاظ مع حسنها... وكذلك البلاغة، فإنها الانتهاء في محاسن الألفاظ والمعاني... وهذا الكلام المصوغ مما أتى به الحريرى فى رسالته... لا يتضمن فصاحة ولا بلاغة، وإنما يأتى بمعانيه غثة باردة، وسبب ذلك أنها تستكره استكراها، وتوضع فى غير مواضعها، وكذلك ألفاظه فإنها تجيء مكرهة أيضا غير ملائمة لأخواتها، وعلم البيان إنما هو الفصاحة والبلاغة فى الألفاظ والمعاني، فإذا أخرج عنه شيء من هذه الأوضاع المشار إليها لا يكون معدودا منه ولا داخلا فى

(١) انظر المصدر نفسه: ١/٢٥٥

(٢) المصدر نفسه : ١/٤٠.

بابه(١).

ومما تجدر الإشارة إليه أن النقاد والبلاغيين فى حديثهم عن أسلوب النثر الفنى لم يفرقوا بين أسلوبى الخطابة والكتابة، أو بين الخصائص الجمالية التى تحقق لهما صفة الفن، فلقد انصب كلامهم على الكلام البليغ عامة(٢)، وإن أدركوا أن لكل موضوع أسلوبا خاصا، وأن الأساليب تتفاوت فيما بينها فى درجتها الفنية، وكما يقول ابن سنان فإن" للكتب السلطانية من الطريقة مالا يحسن فى الإخوانيات، وللتوقيعات من الأساليب مالا يحسن فى التقاليد"(٣).

أما الفلاسفة فقد فرقوا بين أسلوبى الكتابة والخطابة، ويقوم التفريق عندهم على أساس أن الخطابة تقوم على المشافهة والتخاطب، وأن لشخصية الخطيب(هيئته ومكانته) دورا بارزا واضحا فى توجيه الأسلوب، أما الكتابة فإنها تعتمد على الخط وعدم ظهور الكاتب فى مواجهة قارىء الرسالة، ويعنى هذا أن أسلوب الخطابة يعتمد على سياقين متلازمين أحدهما نصى والآخر خارجي(٣)، بينما تعتمد الكتابة على السياق النصى فى المقام الأول، مع ملاحظة أن السياق الخارجى أو سياق الموقف فى الخطابة موجه ومعين للسياق النصي، بينما لا يسهم هذا السياق بأى صورة فى توجيه الكتابة، إلا أن تعطى صورة واضحة عنه. يقول ابن سينا" وأما الرسائل الخطبية المكتوبة فإنما تكون قوة تأثيرها لأحوال فى نفس اللفظ فقط، لا لمعنى النفاق لأن النفاق لا يكتب"(٤).

ومن هنا فإنهم يرون أن أسلوب الكتابة يكون أشد تحقيقا واستقصاء للدلالة،

---

(١) المثل السائر٣/٢١٠ - ٢١١، وانظر المصدر نفسه :١/٣٠٩.

(٢) انظر على سبيل المثال كتاب الصناعتين : ١٤٢، والمثل السائر : ١/٣٩/٥٦/١٨٢، ٢/٢٥١، ٤/١١، والوشى المرقوم٨٤، وصبح الأعشى :١/٢١٠، ٢٢٥.

(٣) سر الفصاحة : ٢٤٨ .

(٤) يتفق هذا مع ما يذهب إليه النقاد المحدثون من اختلاف لغة الكتابة عن الحديث الشفوي، وراجع دور الكلمة فى اللغة،ستيفن أولمان : ٤١ ، اللغة والإبداع د. شكري عياد : ٨١-٨٣/٩١/١٢٧/١٢٩ .

أى أنه يجب استيفاء جوانب المعنى من خلال السياق اللغوى فقط، بينما يعتمد أسلوب الخطابة فى استيفاء جوانب المعنى على السياق اللغوى بالإضافة إلى الحيل المعاونة له كالإشارة بأجزاء البدن، أو بتصوير هيئة الخطيب للمعنى سواء أكان فى حالة فرح أم حزن أم غضب أم غير ذلك من الأحوال، كما يسهم التنغيم فى تفهيم المعنى والتعبير عن درجة الانفعال المصاحبة له. ولذا فإن الخطيب بإمكانه أن يهمل الرباطات، أو يكرر القول الواحد، أو غير ذلك مما يفرضه السياق الخارجي، فى حين أن هذه الأمور لا تتلاءم وطبيعة الأسلوب الكتابي[1].

وبرغم صحة وجدة ما ذهب إليه الفلاسفة فى التفريق بين أسلوبى الكتابة والخطابة إلا أنه يؤخذ عليهم أنهم عدوا أسلوب الكتابة أقل فنية من أسلوب الخطابة، ورأوا أن الخطابة يمكنها استخدام الإفراطات والغلو فى الأقاويل، كما يمكنها أن تستخدم من التغييرات(الوسائل الفنية) ما يتوافق والحالة الانفعالية للخطيب، بينما رأوا أن هذه الأمورلا تلائم أسلوب الكتابة؛ لأنه يجب أن يكون ـ من وجهة نظرهم ـ أشد تصحيحا وتحقيقا ، لأنها مخلدة باقية عكس الخطابة التى تنقضى بانقضاء القول فيها[2].

ويبدو أن هذا الأمر يمثل النظرة العامة التى تقارن بين فنية الخطابة والكتابة على العموم، وذلك لأن طبيعة الفن تفرض تعدد المستويات الفنية للنوع الواحد من النثر، ومن هنا فقد ذكر الفلاسفة أن الأنواع الخطابية نفسها ليست متساوية القيمة الفنية، ففى المشورة يميل الخطيب إلى استعمال المثالات أو الصور الفنية التى تذكّر بصور من الماضى يمكن أن تسهم فى إثراء المستقبل[3]. كما أن أسلوب المفاخرة يقوم على التعظيم والتفخيم والإكثار من أفعل التفضيل، وما يدل على التشريف[4]، بينما نجد

---

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ٢٣٣ ـ ٢٣٤ . وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٣٠٢/٣٠٢ .

(٢) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٣٦/٢٣٣ . وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٣٠٢ /٣٠٥ .

(٣) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٤٤/٩٣ . وتلخيص الخطابة لابن رشد ٣٢٤/٨٢ .

(٤) انظر الخطابة لابن سينا : ٩٣/٩٢ ، والحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا: ٥٨، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٨٢/٨٠ .

أسلوب المشاجرة يقوم فى الغالب على الحجج وتفنيدها، كما أنه أكثر استخداما للضمائر والقياسات، ومن ثم يقل فيه استخدام الصور الفنية ومحسنات القول(١).

وتتأكد هذه النظرة من خلال ما عرضناه فى هذا الفصل من قولهم باختلاف النوع الخطابى الواحد باختلاف المقامات ونوعية المتلقين. كما ذكروا أن هذه النظرة تنطبق على تعدد المستويات الفنية للأنواع الكتابية، فلقد ذكروا من أنواع الكتابة نوعين هما : الرسائل والعقود والسجلات، ويرون أن السجلات أشرف من الرسائل لأنها تبقى وتخلد، ومن ثم تكون العناية بها فنيا أكثر، فالرسائل لا تحتاج ـ من وجهة نظرهم ـ إلا إلى ما يعين على تفهمها ووضوحها وإجادة قراءتها، أما السجلات فتحتاج إلى شيء من التعظيم والتفخيم وإلى تهذيب الكلام والعناية به، فالألفاظ يجب أن تكون متوسطة الشهرة ، فلا هى مبتذلة ولا هى غريبة، والصور الفنية يجب أن تتراوح بين التغييرات المعتادة وبعض التغييرات الغريبة، كما أنها يجب أن تحتوى على بعض القيم الموسيقية(٢).

ومن هنا يمكن القول بأن الفلاسفة إذا كانوا قد رأوا أن القيمة الفنية للخطابة أكبر من القيمة الفنية للكتابة، فلقد رأوا أيضا أن هذا القول يجب ألا يؤخذ دون تقييد يبرز طبيعة الفن، ذلك لأن مستويات الفن فى القول الخطابي، أو الكتابي، ليست متساوية فى كل الأنواع الخطابية أو الكتابية، وعلى ذلك فإنه يجب على الأديب أن يدرك ـ كما يقول ابن سينا ـ " الوجه الأجود فى المخاطبة، والوجه الأجود فى الكتابة، وما يليق بكل واحد منهما "(٣)، بحيث تلائم أساليبه طبيعة الموضوع وطبيعة الموقف.

ومن كل ما تقدم يمكن القول بأن لغة النثر الفنى عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة لا تختلف فى مقوماتها الفنية عن لغة الشعر، فهى ذات قيم جمالية ذاتية مؤثرة، بالإضافة إلى قدرتها على التعبير والتوصيل، ومن ثم فهى تختلف عن لغة العلم بدقتها ومنطقيتها.

(١) انظر الخطابة لابن سينا : ٢١٨/٢٤٤ وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٩/٣١٤/٣٢٤/٣٢٥.

(٢) انظر الخطابة لابن سينا : ٢٣٥ ـ ٢٣٦ ، وتلخيص الخطابة لابن رشد ٣٠٤ ـ ٣٠٥ .

(٣) الخطابة : ٢٣٢ .

ولقد درس النقاد والبلاغيون والفلاسفة هذه اللغة على مستويين هما مستوى الألفاظ ومستوى التراكيب، وبحثوا فى المستوى الأول عن القيم الفنية التى تحقق جمالية الألفاظ، وأكدوا فى المستوى الثانى أن السياق هو الذى يسهم فى إبراز فعالية هذه القيم، ومن هنا فقد دارت دراستهم للأسلوب حول إبراز أهمية السياق في جمالية النص، ولقد تكشفت هذه الدراسة عن عدة أمور أهمها: إن لكل أديب أسلوبه المميز، وأن لكل موضوع أسلوبا خاصا، وأن الأسلوب اختيار من بين البدائل المطروحة أمام الأديب، وأن هذه البدائل غير متساوية الدلالة، وأن الأسلوب يتنوع تبعا لما يفرضه سياق النص وسياق الموقف، ومن هنا فإن الألفاظ العلمية أو التى تنافى شروط الفصاحة قد تكون مطلبا أسلوبيا، كما لاحظوا أن الأساليب تتغير بتطور الزمن.

ومع أن النقاد والبلاغيين لم يفرقوا - بين أسلوبى الكتابة والخطابة، فإن الفلاسفة فرقوا بينها - تبعا لاختلاف طبيعة المشافهة عن الكتابة، وقد رأوا أن أسلوب النوع الواحد من الأنواع الكتابية أو الخطابية تتعدد مستوياته الفنية تبعا لما يفرضه سياق النص وسياق الموقف.

ومما لا شك فيه أن كثيرا مما توصل إليه النقاد والبلاغيون والفلاسفة يتفق مع النظريات النقدية الحديثة التى تهتم بدراسة الأسلوب. وقد أشرنا فى هوامش هذا الفصل إلى مواضع الاتفاق.

# الفصل الرابع

# الصورة الفنية

# الفصل الرابع

## الصورة الفنية

لقد اتضح من الفصول السابقة أن النثر الفني يُعني - كالشعر - بوسائل التأثير الجمالي، لكي تتكامل الإفادة والإمتاع، ومما لاشك فيه أن الصورة الفنية تعد من أهم هذه الوسائل(١)، فبدونها يفقد الأدب قيمته الفنية والتأثيرية، ويتشابه مع الكلام غير الفني، وفي هذا الفصل نحاول أن نثبت أن النثر الفني يستخدم الصورة الفنية كالشعر تماماً، وأن وظيفتها وطبيعتها متشابهتان فيهما.

### أولاً : وجود الصورة الفنية في النثر الفني(٢).

لقد كان توحد نظرة النقاد والبلاغيين إلى الكلام البليغ شعره ونثره من العوامل التي جعلتهم لايخصون أيا من النوعين بخصائص فنية لاتتوافر في الآخر، وكما لاحظنا في الفصل السابق أن دراستهم للغة لم تفرق بين خصائصها في الشعر وخصائصها في النثر، فكذلك الأمر بالنسبة للصورة الفنية، فإن أول مايلاحظه المطّلع على كتبهم في النقد والبلاغة هو تجاور الأمثلة الشعرية والنثرية في حديثهم عن وسائل تشكيل الصورة الفنية من استعارة أو تشبيه أو كناية أو مجاز. وفي هذا مايؤكد أصالة وجود الصور الفنية في النثر الفني.

فالجاحظ يذكر أمثلة للصور الفنية في النثر فيقول : "وتقول العرب:"قتلت أرض جاهلها، وقتل أرضاً عالمها "وتقول : "ذبحني العطش" و "المسك النبيح"، و "ركب بنو

---

(١) انظر الصورة الشعرية: سي. دي. لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، العراق ١٩٨٢ ص : ٢٠، بناء لغة الشعر : جون كوين. ترجمة د. أحمد درويش : ٨، ١٢، ١٦، الصورة والبناء الشعري: د. محمد حسن عبد الله : ٥٧، ٦١.

(٢) يرى كثير من النقاد المعاصرين أن النثر الفني يستخدم الصورة الفنية، انظر نظرية الأنواع الأدبية: لڤينسه، ترجمة د. حسن عون : ٢/٣٨٩، ٢٩٠، الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف : ٢٦٧، الصورة الشعرية : سي. دي. لويس: ٩٩-١٠٠.

فلان الفلاة فقطع العطش أعناقهم"، وتقول : "فلان لسان القوم ونابهم الذي يفترّون عنه، وهؤلاء أنف القوم وخراطيمهم"(١).

وتقول في مديح الرجل الجلّد الذي لايفتات عليه بالرأي : "ذلك الفحل لايُقرع أنفه"(٢)، كما يذكر أن الشعراء والبلغاء يستخدمون في تشبيههم للإنسان مصادر واحدة فيقول : "وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث والبحر، وبالأسد والسيف وبالحية والنجم، ولايخرجون بهذه المعاني إلى حد الإنسان، وإذا ذموا قالوا : هو الكلب والخنزير، وهو القرد والحمار، وهو الثور والتيس، وهو الذئب، وهو العقرب، وهو الجعل"(٣).

ويذكر ابن قتيبة أن العرب تستخدم في كلامها (دون تفريق بين الشعر والنثر) المجازات، وهي عنده طرق القول ومآخذه، أو كل عدول عن اللغة العادية يحقق للقول الفني جماله وتأثيره، ويأتي ضمن هذه المجازات الاستعارة والتمثيل والكناية، ويذكر أن القرآن قد استخدم هذه الوسائل كلها . يقول : "وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومأخذه ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير والحذف، والتكرير، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع مخاطبة الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعني العموم، وبلفظ العموم لمعني الخصوص، مع أشياء كثيرة ... وبكل هذه المذاهب نزل القرآن". (٤).

كما يذكر إبراهيم بن المدبر أن من صفات الكاتب الجيد أن يكون ذا موهبة فنية وحس مرهف، بحيث يصبح قادراً على التعبير عن موضوعات نثره في صورة فنية جيدة، خاصة تلك الصور التي تتسم بحلاوة الإشارة، وملاحة الاستعارة. يقول : "من

---

(١) البيان والتبيين : ٣١٨/٢.

(٢) البيان والتبيين: ٤٤/٣.

(٣) الحيوان : ٢١١/١، وانظر أيضاً : ٢١٢/١.

(٤) تأويل مشكل القرآن : ٢٠ – ٢١، وانظر أيضاً المصدر نفسه : ٢٦٣/١٣٥/١٣٤.

كمال آلة الكاتب أن يكون ... صادق الحس، حسن البيان، رقيق حواشي اللسان، حلو الإشارة، مليح الاستعارة" (١).

ويذكر المبرد أن "التشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"(٢)، وهو في هذا لايفرق بين كثرته في الشعر أو النثر، ولذا يذكر أمثلة متجاورة منهما(٣)، كما يفعل الشئ نفسه في حديثه عن الكناية(٤)، وكأنه يؤكد بهذا تشابه وسائل تشكيل الصورة الفنية في الشعر والنثر.

ويشي حديث ابن المعتز عن ريادته للتأليف في البديع بأن فنون البديع موجودة في الشعر والنثر، وأن من يأتي بعده سينحصر دوره في التماس مزيد من الشواهد الشعرية والنثرية للأبواب التي ذكرها ابن المعتز أو يفسرها دون إضافة حقيقية. يقول: "ولعل بعض من قصر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته، فيسمي فناً من فنون البديع بغير ماسميناه به، أو يزيد في الباب من أبوابه كلاماً منثوراً، أو يفسر شعراً لم نفسره، أو يذكر شعراً قد تركناه ولم نذكره"(٥).

وتأتي الاستعارة في مقدمة أبواب البديع التي يذكرها ابن المعتز، ويورد لها أمثلة من القرآن الكريم(٦)، والحديث الشريف(٧)، وكلام الصحابة والبلغاء القدماء(٨)، وكلام المحدثين(٩)، كما يورد لها أمثلة من الشعر قديماً(١٠)، وحديثاً(١١)، كما يذكر أن محاسن الكلام – ومنها التشبيه والتعريض والكناية – واحدة في الشعر والنثر(١٢).

(١) الرسالة العذراء : ٩، وراجع العقد الفريد : ١٧١/٤.

(٢) الكامل : ٩٢/٣.

(٣) المصدر نفسه : ١٥٣/١٣٤/١٣٣/٥٥/٣.

(٤) المصدر نفسه: ٢٩١/٢/ ٢٩٢.

(٥) البديع: تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، دمشق: ب. ت:٢-٣.

(٦) انظر البديع: ٢.

(٧) انظر المصدر نفسه : ٣ – ٤.

(٨) انظر المصدر نفسه : ٤ – ٧.

(٩) انظر المصدر نفسه : ١٢ – ١٦.

(١٠) انظر المصدر نفسه : ٧ – ١٢.

(١١) انظر المصدر نفسه : ١٦ – ٢٢.

(١٢) انظر المصدر نفسه : ٧١/٦٨/٦٥/٦٤/٥٩/٥٨.

ومن هذا يتضح أن وسائل تشكيل الصورة - عند ابن المعتز - واحدة في الشعر والنثر.

وفي رصد قدامة بن جعفر للقيم الفنية التي تحقق للكلام - شعراً ونثراً - ما أطلق عليه مصطلح "أحسن البلاغة"(١)، يذكر أن من هذه القيم "تلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ... وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني"(٢)، ويذكر أمثلة لهذه الأنواع من النثر(٣)، ويؤكد أن هذه المعاني لايستغني عنها شاعر ولاخطيب(٤).

ويروى الآمدي عن أهل العلم أن من القيم الفنية التي يحتاج إليها الشاعر والخطيب صاحب النثر "أن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه"(٥). ويعني هذا أن الصور الفنية أصل يحتاج إليه النثر كما يحتاج إليه الشعر.

أما القاضي الجرجاني فإنه يرى أن الاستعارة "أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر" (٦)، ومن هذا نتبين أن الاستعارة - كقيمة فنية - تعد أحد الأعمدة التي تحقق للقول الفني - شعراً ونثراً - صفته الجمالية، وقدرته التأثيرية والإيحائية.

كما يرى القاضي الجرجاني أن التشبيهات غير مقصورة على النظم، وأن هناك تشبيهات تداولتها العامة والخاصة في نثرهم ونظمهم كتشبيه الورد بالخدود، والخدود بالورد(٧).

وفي تناول أبي هلال العسكري للتشبيه يذكر أمثلة من المنظوم والمنثور(٨)، ويرى

---

(١) جواهر الألفاظ :٣.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٥/٧/٨.

(٤) انظر المصدر نفسه : ٨.

(٥) الموازنة: ٤٢٣/١، ويلاحظ أنه يذكر أمثلة للاستعارة من الشعر والقرآن، راجع المصدر نفسه : ٢٦٩/٢٦٦/١٤/١.

(٦) الوساطة : ٤٢٨.

(٧) المصدر نفسه : ١٨٧.

(٨) انظر كتاب الصناعتين : ٢٤٩ - ٢٥١.

أن "التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا ماأطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"(١)، وفي هذا مايدل على أن وجود التشبيه في النثر شئ طبيعي، وأنه ليس دخيلا.

كما يذكر في حديثه عن الاستعارة أمثلة من المنظوم والمنثور(٢)، ويعقب على الأمثلة النثرية بقوله : "وأمثال هذا كثير في منثور الكلام"(٣)، كما يذكر أمثلة نثرية - للإرداف والتوابع(٤)، والمماثلة(٥)، والكناية والتعريض(٦).

ويرى الباقلاني أن وجوه البلاغة ومنها التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية موجودة في الشعر والنثر(٧)، وأن النظم هو الذي يبرز القيم الجمالية لها(٨).

ويرصد أبو إسحاق الحصري عددا من مليح الاستعارات في النثر(٩)، مؤكداً بذلك أن النثر الفني قادر على استعمال الاستعارات المؤثرة.

ويرى الشريف المرتضى أن بلاغة كلام العرب - شعراً ونثراً - لاتتحقق إلا بتوافر القيم الجمالية، وفي مقدمتها الصور الفنية، ممايدل على جوهرية وجود هذه الصور في النثر الفني، يقول : "وكلام العرب وحي وإشارات واستعارات ومجازات، وبهذه الحال كان كلامهم في المرتبة العليا من الفصاحة، فإن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة، بريا من البلاغة"(١٠).

كما يذكر ابن سنان أمثلة للاستعارة والكناية والتشبيه والتمثيل والإرداف من القرآن الكريم ونثر البلغاء(١١).

---

(١) المصدر نفسه : ٢٤٩.
(٢) انظر المصدر نفسه : ٢٨٢ - ٢٨٩، وانظر أيضاً ديوان المعاني: ٩٥/٢ - ٩٧.
(٣) المصدر نفسه : ٢٩٠.
(٤) انظر المصدر نفسه : ٣٦٠ - ٣٦١.
(٥) انظر المصدر نفسه : ٣٦٤ - ٣٦٦.
(٦) انظر المصدر نفسه: ٣٨١-٣٨٣.
(٧) انظر إعجاز القرآن : ٦٧ - ٧٧.
(٨) انظر إعجاز القرآن ٢٧٦.
(٩) انظر زهر الآداب : ٤٠٦/١/ ٥٨١ - ٥٨٤.
(١٠) أمالي المرتضي : ٤/١، وانظر المصدر نفسه: ٧٥/١/ ٣٦٧، ٣٠٩/٢/ ٣٧٥.
(١١) انظر سر الفصاحة : ١٠٨/ ١١١/ ١٥٦/ ١٥٧/ ٢٢٢/ ٢٢٤/ ٢٢٥/ ٢٣٧/ ٢٣٨/ ٢٤٤.

ويرى عبد القاهر أن الكناية والاستعارة والتمثيل والمجاز والإيجاز هي : "الأقطاب التي تدور البلاغة عليها، والأعضاء التي تستند الفصاحة إليها، والطِّلْبَة التي يتنازعها المحسنون ... وهي التي نوّه بذكرها البلغاء، ورفع من أقدارها العلماء"(١). وفي هذا مايؤكد أن هذه القيم لايستغني عنها القول شعراً أو نثراً في تحقيق جماله وتأثيره، ولذا فإن حديث عبد القاهر عنها لايفرق بين وجودها في الشعر أو النثر، فهو يذكر أن المجاز "مادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في طرق البيان"(٢)، وأن من شأن الشعر والخطابة "أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علةً لحكم يريدونه، وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقول"(٣).

كما يذكر أن الشاعر والناثر يستخدمان التشبيه التمثيلي الذي يتسم بالجدة ويعتمد على التقديم الحسي للمعنى، ليؤثرا في المتلقي الذي يشعر بدوره بفضيلة الكشف والإيحاء التي تنتج عن التقديم الفني للمعنى، يقول :"ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة، فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشئ بمثله عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب إلى مايدرك بالحواس، أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل، ثم مثّله، كمن يخبر عن شئ من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب، ويقول : ها هو ذا فأبصر تجده كما وصفتُ"(٤).

وفي تعريفه للاستعارة يذكر أن الشاعر وغير الشاعر (الناثر) يقومان بنقل دلالات الألفاظ من أصل وضعها اللغوي الذي تدل الشواهد على أنه اختص به حين

---

(١) دلائل الإعجاز : ٥٢٠.

(٢) المصدر نفسه : ٢٩٥.

(٣) أسرار البلاغة : ٢٤٨.

(٤) أسرار البلاغة : ١١٦.

وضع – إلى غير ذلك الأصل(١)، كما يذكر أن الشاعر المفلق والخطيب المصقع قادران على الاستخدام الأمثل والمؤثر للكناية، فيقول : "هذا فن من القول دقيق المسلك لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك، بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعراً شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لايكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصقع"(٢).

ومما يدعم عدم تفريقه بين وجود الصور الفنية في الشعر والنثر، أنه يذكر أمثلة نثرية للمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل(٣).

ويذكر ابن ناقيا ت ٤٨٥ هـ أن التشبيه المحذوف الأداة – البليغ – "كثير في الكلام والشعر"(٤)، كما يذكر الحريري أن أسلوب الكتابة في عصره يعتمد على المقومات الفنية المؤثرة، ومنها الصور الفنية، وفي مقدمتها "الاستعارات المستعذبة"(٥).

ويفرّق ابن الصيرفي بين أسلوب مكاتبة الملوك المسلمين، وبين مخاطبة الملوك المخالفين للملة واللسان، ويذهب إلى أن "مخاطبة من يتكلم باللسان العربي مشهورة المقاصد، معروفة الطرائق، يستعمل فيها الأسجاع وتنميق الألفاظ وتحسينها وزخرفتها، وترتيبها مع ضبط المعنى وحسن التأليف، وأما مكاتبة المخالفين للسان، فإنه لاينبغي أن يلم فيها بالألفاظ المسجوعة، ولاضرب الأمثال والتشبيهات، فإن ذلك إنما يُستحسن مادام مفهوما في تلك اللغة وغير منقول إلى غيرها"(٦).

فابن الصيرفي يفرّق بين مستويين للكلام، أحدهما يجمع كل المقومات الفنية، أما

---

(١) المصدر نفسه : ٣٦.    (٢) دلائل الإعجاز ٣٠٦.

(٣) دلائل الإعجاز : ٦٨/٦٩. وانظر أسرار البلاغة : ٤٤ / ٤٥ / ٦٠ / ٦٥ –٦٩ / ٧١ /٨٩ / ٩٠ /٢ ١٠ / ١٠٥/ ١١٤ / ١١٥ / ٢١١ / ٢١٢ / ٢١٨ / ٢٢٦/ ٢٢٧/ ٢٢٩/ ٢٣٦ – ٢٣٨.

(٤) انظر الجمان في تشبيهات القرآن: تحقيق د. مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٧٨ : ٣٣٢.

(٥) شرح مقامات الحريري : ٢٢٨/١.    (٦) قانون ديوان الرسائل : ١٢٨ – ١٢٩.

الآخر فإنه يخلو منها، ويقوم الفرق بينهما على معرفة اللسان العربي، أو بعبارة أخرى، على معرفة الخصائص الجمالية للتعبير العربي، مما يدل على أن النثر الفني المكتوب باللسان العربي يعتمد - بصورة جوهرية - على المقومات الفنية الموجودة في الكلام الفني العربي، وفي مقدمتها الصور الفنية. ومن هنا فإن عدم استخدام هذه المقومات في مخاطبة المخالفين للسان العربي، يرجع إلى جهلهم بدقائق التعبير وجمالياته، التي لا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، يقول : "وأكثر هذه الضروب إذا نُقلت من لغة إلى لغة فسدت معانيها، وعاد حسنها قبحا، وفيها مالا يُفهم بعد نقله بتة، ومنها ما إن فُهم له معنى كان غير ماقُصد"(١).

كما تتجاور الأمثلة الشعرية والنثرية في حديث أسامة بن منقذ عن الاستعارة والكناية والتعريض(٢)، وفي حديث السكاكي عن التشبيه والاستعارة(٣).

ويذكر ابن الأثير أن الناثر والشاعر يشتركان في كسر المواضعات اللغوية بحثاً عن الصور الفنية، يقول : "إن من اللغة حقيقة بوضعه، ومجازاً بتوسعات أهل الخطابة والشعر"(٤)، ومن هنا فإنه يرى أن الكلام المنثور والمنظوم يستعملان الاستعارة والتشبيه البليغ(٥)، ويذكر أن علماء البيان أوردوا أمثلة من النظم والنثر للكناية والتعريض(٦)، ولذا فإنه يسلك مسلكهم فيضرب أمثلة لهما وللتشبيه والاستعارة(٧).

وفي معرض بيان جماليات خطابة الإمام علي بن أبي طالب، يذكر ابن أبي الحديد أن المفاضلة بين أنواع الكلام تتم على أساس توافر القيم الجمالية، ومنها الصور الفنية، وأن هذه القيم كلها موجودة في خطابة الإمام علي، يقول : "إن فضيلة

---

(١) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٢) انظر البديع في نقد الشعر : ٤١ / ٤٣ / ٤٤/ ١٠٢ / ١٠٣.

(٣) انظر مفتاح العلوم : ١٦١ / ١٦٣ / ١٦٥ / ١٧٧/ ١٧٨ / ١٨١ / ١٨٣ / ١٨٤.

(٤) المثل السائر : ١ / ٨٧.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٢ / ٧٦ / ٩٦.

(٦) انظر المثل السائر: ٣ / ٤٩.

(٧) انظر المصدر نفسه : ٢ / ٩٥ - ١٠٨ / ١١٦ - ١١٩ / ١٣٦ - ١٤٠ / ١٤٦ - ١٤٩، ٥٨/٣ - ٧١، والجامع الكبير : ٩٤ / ٩٥.

الخطيب والكاتب في خطابته وكتابته تعتمد على أمرين هما : مفردات الألفاظ، ومركباتها. أما المفردات فأن تكون سهلة سلسلة غير وحشية ولامعقدة، وألفاظه عليه السلام كلها كذلك، فأما المركبات فحسن المعنى وسرعة وصوله إلى الأفهام، واشتماله على الصفات التي باعتبارها فُضِّل بعض الكلام على بعض، وتلك الصفات هي الصناعة التي سماها المتأخرون البديع، من المقابلة، والمطابقة، وحسن التقسيم، ورد آخر الكلام على صدره، والترصيع، والتسهيم، والتوشيع، والمماثلة، والاستعارة، ولطافة استعمال المجاز، والموازنة، والتكافؤ، والتسميط، والمشاكلة، ولاشبهة في أن هذه الصفات كلها موجودة في خطبه وكتبه (يقصد عليا) مبثوثة في فُرش كلامه عليه السلام، وليس يوجد هذان الأمران في كلام أحد غيره"(١).

ومما لاشك فيه أن جعل القيم الجمالية أساساً للمفاضلة بين الإبداعات النثرية يؤكد أن هذه القيم أصيلة وجوهرية في النثر الفني، وأنها ليست مقصورة على الشعر، ويؤكد في الوقت نفسه أن "الشعرية" هي التي تفرق بين الكلام الفني – شعرا ونثرا – وبين الكلام العادي، ولهذا يعرض ابن أبي الحديد أمثلة نثرية للمجاز ، وللكناية، وللاستعارة(٢)، كما يشيد بكثرة استخدام الإمام علي للاستعارة(٣).

ولا تختلف نظرة شهاب الدين الحلبي ت ٧٢٥ هـ(٤)، وأحمد بن إسماعيل الحلبي ت ٧٣٧هـ(٥)، وجلال الدين القزويني ت ٧٣٩هـ(٦)، ويحيي بن حمزة العلوي ت

---

(١) شرح نهج البلاغة : ٦ / ٢٧٨.

(٢) شرح نهج البلاغة : ١ / ٢١٦ / ٢١٧ / ٢٢٨، ٥/ ١٦ – ٢١ / ٢٣ / ٢٦ / ٣١ –٣٣ / ٣٥ – ٣٧ / ٤١ / ٤٣ / ٤٧ / ٤٩ – ٥١ / ٥٤ / ٥٦ ، ٧ / ٧١ / ١٧٣.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٦ / ٤٥١ – ٤٥٢، وراجع أمثلة للاستعارات في خطابة الإمام علي في المصدر نفسه : ٦ / ١٤١ / ٣٩١ / ٤٠٢ / ٤٠٣ / ٤١٥ / ٤١٨ / ٤٢٩ / ٤٤٠ / ٤٤٣ ، ٨ / ٢٧٢ /٢٧٣، ١ / ٣٠٨، ١٤/ ٤٩.

(٤) انظر حسن التوسل : ١٠٦ – ١٠٩، ١١١ ، ١١٧ ، ١٢٥ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٦.

(٥) انظر جوهر الكنز : ٥٦ / ٥٧ / ٦١ / ٦٢.

(٦) انظر الإيضاح في علوم البلاغة : ٢/٣٩٧/٣٩٨/٤٣٨ – ٤٤٣.

٧٤٩هـ(١)، والصفدي ت ٧٦٤هـ(٢) – عن نظرة النقاد السابقين، إذ تأتي استشهاداتهم بالأمثلة النثرية على وسائل تشكيل الصورة الفنية، لتؤكد أن النثر الفني يعتمد – بصورة أساسية في جماله وتأثيره – على القيم الجمالية التي يعتمد عليها الشعر، وفي مقدمتها الصورة الفنية.

ويتفق الفلاسفة المسلمون مع النقاد والبلاغيين في أن النثر الفني يستخدم الصورة الفنية لتحقيق أكبر قدر من التأثير الجمالي والإيحائي، فهم يرون أن الاستخدام الحقيقي للغة لايكون إلا في العلوم؛ وذلك لأنها تهدف إلى الإفادة والتفهيم فقط، ولاتهتم بالجانب الانفعالي، يقول الفارابي : "فالمخاطبة العلمية يُقتضى بها علم شئ أو يفاد بها علم شئ، وهي بضربين من الأقاويل، إما السؤال عن الشئ، وإما القول الجازم، وإما جواب عن السؤال، وإما ابتداء. والعلم الذي يقتضي أن يقال : إما أن يُعتقَد شئ ما، ويُتصوَّر، ويقام معناه في النفس، وإما أن يُعتقد وجوده، أو وجوده وسبب وجوده"(٣).

---

(١) انظر الطراز : ٢١٤/١ – ٢٢٦ / ٢٣٨ / ٢٤٠/ ٢٤٤ – ٢٤٧ / ٢٩٤ / ٣٢٠ – ٣٤٤ / ٤٠٧ – ٤١٦. ومما تجدر الإشارة إليه أن العلوي يشيد بخطابة الإمام علي، ويذكر الإمكانات الفنية لها، ويتعجب من علماء البيان لتجاهلها وإعراضهم عنها، في حين أنها قد فاقت غيرها في استخدامها للقيم الفنية وفي مقدمتها الصور الفنية، يقول: "والعجب من علماء البيان والجماهير من حذاق المعاني [illegible] عوّلوا في أودية البلاغة وأحكام الفصاحة، بعد كلام الله تعالي وكلام رسوله على دواوين العرب، وكلماتهم في خطبهم وأمثالهم، وأعرضوا عن كلامه (يقصد كلام الإمام علي) مع علمهم بأنه الغاية التي لارتبة فوقها، ومنتهي كل مطلب وغاية كل مقصد في جميع ما يطلبونه من الاستعارة والتمثيل والكناية وغير ذلك من المجازات الرشيقة والمعاني الدقيقة اللطيفة".

انظر الطراز : ١٦٧/١، ويرغم مايبدو في حديث العلوي عن إعراض علماء البيان عن كلام الإمام علي – من تقصيرهم في حقه، إلا أنه يعد في الوقت نفسه شهادة لهم على أنهم لم يفرقوا بين وجود القيم الفنية – وفي مقدمتها الصور الفنية – في الشعر والنثر، بدليل أنهم طلبوها في الدواوين وفي الخطب والأمثال.

(٢) انظر تمام المتون: ٢٨٨، وانظر تعليقاته على استعارات ابن زيدون في المصدر نفسه : ٣٩ – ٤٢ / ٤٤ / ٢٩٠ / ٢٩١ / ٢٩٧.

(٣) الحروف : ١٦٤، وراجع تعليقات من كتاب العبارة لابن باجة : ٤١.

فهدف العلم من الإفادة والتفهيم وإيقاع التصديق الجازم يستلزم الاستخدام الحقيقي للغة؛ لأن هذا النوع من الألفاظ دقيق، واضح، غير متعدد المعاني، وهذا عكس الاستخدام المجازي الذي يقوم على النقل والإبدال، وتعدد الدلالات. ولهذا السبب لايجوز في الصنائع المنطقية - غير الشعر والخطابة - استخدام المجازات والتوسع في العبارات، يقول الفارابي :"فالأسماء المستعارة لاتستعمل في شئ من العلوم ولا الجدل، بل في الخطابة والشعر"(١). ويعضد هذا الرأي بقوله عن الفلسفة أنه يجب ألا يستعمل "في شئ منها لفظ إلا على المعنى الذي لأجله وضع أولاً، لاعلى معناه الذي له استعير أو تُجوِّز به وسومح في العبارة عنه"(٢).

فاللغة في العلم والفلسفة والجدل، أو في الصنائع المنطقية عدا الشعر والخطابة - تكون بحسب الوضع الأول أو الحقيقي. أما في الشعر والخطابة فإنها تستخدم بالمستويين الحقيقي والمجازي، ويوضح هذا الفارابي فيقول : "وجل الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخر على اتساع ومجاز واستعارة، واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي وضعت من أول ما وضعت، والخطابة والشعر، فإن الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين جميعاً، وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها إلا على المعاني الأول التي لأجلها وضعت أولا"(٣).

ويتفق ابن سينا مع هذا الرأي فيذكر أن الخيال يقل كلما ارتقينا في السلم المنطقي ، ولذا فإنه لايوجد في السفسطة والجدل والبرهان، بينما يوجد في الخطابة والأقاويل الشرعية والشعر، يقول: "إن المأثور من العبارات والمناظرات القديمة، إنما يجري على مذهب الشعراء في التخييل، والناس أول مايسمعون إنما يسمعون الأمثال الشرعية التي فيها مشاكلة للأقاويل التخييلية، ثم بعد زمان يتدرجون إلى خطابة، ثم إلى جدل وسفسطة ثم إلى برهان"(٤).

(١) العبارة : ٢٣، وراجع تعليقات من كتاب العبارة لابن باجة : ١٢.

(٢) الحروف : ١٦٥. (٣) الحروف : ١٩٤.

(٤) الخطابة لابن سينا : ٢٠١.

ويؤكد ابن رشد هذه الحقيقة فيذكر أن الألفاظ الحقيقية "أليق بالبرهان منها بغيرها من الصنائع"(١).

ويربط الفارابي بين استخدام الصور الفنية بوسائلها المتعددة وبين حدوث الخطبية والشعرية، فيقول: "فإذا استقرت الألفاظ علي المعاني جعلت علامات لها، فصار واحد واحد لواحد واحد، وكثير لواحد، أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أولا، وجعل الاسم الذي كان لمعنى ماراتبا له دالاً على ذاته عبارةً عن شئ آخر متى كان له به تعلق، ولو كان يسيرا، إما لشبه بعيد، وإما لغير ذلك من غير أن يُجعل ذلك راتبا للثاني دالا على ذاته، فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتحوّد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يُفهم من الأول، وبألفاظ معان كثيرة يصرّح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر، إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تُفهم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً، ثم الشعرية قليلاً قليلا"(٢).

فالتجوز في العبارة أو الاستخدام الفني للغة يهدف إلى زلزلة الرتابة والاستقرار الدلالي للألفاظ(٣)، ويسعى إلى الخروج على النمط المألوف، ويبحث عن الصلات الغامضة وراء الموجودات ويحاول اكتشافها والتعبير عنها، ولاشك أن الحاجة إلى الفن هى التي تدفع إلى التجوز والتوسع، وإلى العناية بالألفاظ وترتيبها وتحسينها، ولاشك أيضاً أن النثر الفني والشعر هما اللذان يشبعان هذه الحاجة؛ لأن وجودهما يعني الاستخدام الفني للغة، فالشعراء والخطباء كما يقول الفارابي: "هم الذين يتسامحون

---

(١) تلخيص الخطابة : ٢٦٠.

(٢) الحروف : ١٤١.

(٣) انظر: Roman Selden : Contemporary Literary Theory, Uinversity Press of Kentucky, 1985 - P. 91.

في اللغة ويجوزون فيها"(١).

وإذا كان وجود الشعر والنثر الفني مرتبطاً بالاستخدام الفني للغة، فإن وجود الصورة الفنية لايختص بأحدهما دون الآخر، إذ تعد الصورة بهذا الوضع مكوناً أساسياً من مكونات النثر الفني، وعاملاً جوهرياً في تحقيق جماله وتأثيره. ومن هنا ينكر ابن سينا أن القول شعراً أو نثراً يرشق بالتغيير أو التصوير الفني(٢)، كما ينكر ابن رشد "أن فضيلة القول الخطبي أو الشعري وجودته إنما تكون بالتغيير(٣)".

وبناء على هذا يمكن القول بأن الفرق بين الفن وغير الفن هو وجود الصور الفنية، وأن الفرق بين الشعر والنثر الفني هو الوزن فقط، ولذا يقرر الفارابي أن القول: "إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشئ، ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وُزن وقُسّم أجزاء صار شعراً، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر مافيه فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل"(٤).

فالفارابي يفرق بين القول الشعري - وهو كما يتضح من النص السابق قول نثري دخلته المحاكاة أو الصور الفنية - وبين الشعر، فيرى أن الوزن هو الفارق الوحيد بينهما، لأن المحاكاة تتحقق فيهما، فإذا خلا القول المحاكي من الوزن فهو قول شعري، أما إذا اجتمع فيه الوزن والمحاكاة فهو الشعر، ومن هنا يقرر أن المحاكاة أو التصوير

---

(١) الحروف للفارابي : ٨٧ ومما تجدر الإشارة إليه أن موكاروفسكي يربط بين انتهاك قواعد اللغة القياسية (التجوز والانحراف عن المألوف) وبين الاستخدام الشعري للغة انظر :
Jan Mukarovsky : "Standard Language and Poetic Language,"in Linguistics and Literary style. P. 42. ed. Donald C. Freeman. New York. 1970.

(٢) انظر الخطابة : ٢٠٢.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٥٩، وراجع المصدر نفسه ٢٥٤، وتلخيص الشعر : ١٥١.

(٤) جوامع الشعر:١٧٢ - ١٧٣، وراجع له أيضاً رسالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥١.

الفني، قوام الشعرية، ولاشك أن هذه الصفة تتحقق في النثر الفني، كما تتحقق في الشعر.

ويتفق ابن سينا مع هذا القول، فيذكر أن الوزن وحده لايؤدي إلى إيجاد الشعر(١)؛ لأنه لايتحقق إلا بوجود المحاكاة والوزن معاً(٢). ولما كانت هناك أقاويل نثرية مخيَّلة(٣)، فإن الوزن فقط هو الذي يميز الشعر عن النثر(٤)، كما أن المحاكاة هي التي تفرق بين الفن وغير الفن.

ومع أن ابن رشد لم يفرق صراحة بين القول الشعري وبين الشعر، إلا أنه يرى أن القول الشعري هو القول الحقيقي الذي دخلته التغييرات، يقول : " وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغيَّر أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر"(٥). ومن هذا نتبين أن القول الشعري غير الشعر، ولكن له فعل الشعر، أي أنه قول نثري دخلته المحاكاة أو الصور الفنية، أو – بمفهوم أوسع – المقومات الجمالية والتأثيرية. ويؤكد هذا أن عبارة "له فعل الشعر" تشي بوجود جنسين من الكلام، أحدهما هو الشعر، أما الثاني فهو قول له فعل الشعر، كما يؤكد هذا أن ابن رشد يرى في موضع آخر أن هناك أقاويل مخيَّلة غير موزونة(٦)، فكأن الفارق بين الشعر والقول الشعري يتحدد في الوزن فقط، كما أن الفارق بين الفن وغير الفن عنده – كما هو عند الفارابي وابن سينا – يتحدد في وجود المحاكاة أو عدم وجودها(٧).

ومن كل ماتقدم يتبين جلياً أن وجود الصورة الفنية في النثر الفني مقوم أصيل وجوهري فيه، ليس دخيلاً أو ملحقاً به، ولكنه مرتبط بوجوده، وإذا انتفي وجوده خرج النثر من دائرة الفن.

---

(١) انظر الخطابة: ٢٠٤.     (٢) فن الشعر : ١٦١ / ١٦٨.

(٣) المصدر نفسه : ١٦٨.

(٤) انظر جوامع علم الموسيقي: تحقيق زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦ : ١٢٢ / ١٢٣، والخطابة : ٢٢١.

(٥) تلخيص الشعر : ١٤٩.     (٦) المصدر نفسه : ٦١.

(٧) تلخيص الشعر : ٥٧ / ٦٢ / ٦٣.

## ثانياً : طبيعة الصورة الفنية في النثر الفني :

وإذا كان وجود الصورة الفنية في النثر الفني أمراً غير مشكوك فيه، فهل يعني ذلك أن طبيعتها أو خصائصها النوعية لاتفترق عن مثيلتها في الشعر ؟

وللإجابة عن هذا السؤال نقول : إن النقاد والبلاغيين لم يميزوا بين خصائص الصورة الفنية في الشعر أو في النثر، فلقد رأوا أن تخصيص صفات معينة للصورة في أحدهما يعد إخلالاً بطبيعة الفن وتحديداً لمجالات الإبداع، ولكي يتضح هذا الموقف فإننا نعرض لآرائهم فيه.

لقد سبقت الإشارة إلى قول إبراهيم بن المدبر الذي يرى فيه أن من كمال أداة الكاتب أن يكون حسن الإشارة، مليح الاستعارة(١)، ولا شك أن وصف الاستعارة بالملاحة، ينفي عن الصورة الفنية في النثر الفني الابتذال، والركاكة، ويشي بالجدة والطرافة.

وتؤكد إشارة المبرد إلى أن العرب تستخدم في كلامها - شعراً ونثراً - التشبيه، أنه لايفرق بين طبيعته وخصائصه فيهما، ولذا فإنه عندما يشير إلى أنواع التشبيهات التي تستخدمها العرب في كلامها - يذكر أن التشبيه البعيد أخشن الكلام، أي أن استخدامه في الشعر والنثر قبيح، أما بقية الأنواع فحسنة الاستعمال: يقول: "والعرب تشبّه على أربعة أضرب : فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولايقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام"(٢).

وفي حديث ابن المعتز عن الاستعارة يذكر مايستحسن، ومايستقبح من أمثلتها شعراً ونثراً(٣)، دون أي تعليق يفرّق بين خصوصية التعبير الشعري أو النثري، ممايدل على أن صفات الحسن أو القبح في الاستعارة مشتركة بين الشعر والنثر.

---

(١) انظر الرسالة العذراء : ٩.

(٢) الكامل : ١٢٨/٣.

(٣) انظر البديع : ٢٣ - ٢٤.

كما أن الآمدي لايخص في حديثه عن الاستعارات والتمثيلات - الشعر أو النثر بنوعية معينة منهما، إذ يرى أن الاستعارات والتمثيلات اللائقة هي التي تراعي المناسبة بينها وبين المعنى الذي تعبر عنه(١)، أما الاستعارات البعيدة - وهي التي لايتوافر فيها هذا الشرط - مكروه استعمالها لما تسببه من غموض، ولخروجها على مجرى الاستعارات في كلام العرب(٢): أي "كلام العرب" شعره ونثره.

ويذكر القاضي الجرجاني أن العرب إذا وصفت الشئ بصفة غيره استعارت له ألفاظه وأجرته في العبارة مجراه، وإن كان لو انفرد عنه بصفته، وتميز دونه بعبارته، وأن ذلك كثير في كلامهم شعراً ونثراً(٣)، ممايدل على أن طبيعة استخدام الشعر والنثر للاستعارة واحدة، وأن هذه الطبيعة تتجلى في المقاربة والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له (٤)، ومن هنا فإن نظرته إليها لاتتجزأ (٥)؛ لأن الواقع الأدبي لكلام العرب لايستخدم الصورة فى الشعر والنثر بطبيعتين مختلفتين.

ويشي إيراد الأمثلة الشعرية والنثرية عند حديث أبي هلال العسكري عن التشبيه والاستعارة والإرداف والمماثلة والكناية والتعريض، بأن طبيعة هذه الوسائل واحدة فيهما. فلقد بيّن طبيعة هذه الوسائل أولاً، ثم أخذ يلتمس لها شواهد من النثر والشعر، ولذا يمكن القول بأن التشبيهات الجيدة في الشعر والنثر - وفقاً لما يراه - هي التشبيهات التي يكون المشبه به فيها أظهر وأوضح من المشبه، ويكون بين طرفيها مناسبة ومقاربة، ولاتكون بعيدة أو متكلفة أو متنافرة أو باردة أو مبتذلة(٦)، كما أن الاستعارة الجيدة فيهما هي التي تحافظ على وجه المناسبة والمقاربة بين طرفيها، ولاتتسم بالبعد أو الابتذال(٧)، كما أن الكنايات الجيدة فيهما هي الكنايات غير الملغزة(٨).

---

(١) انظر الموازنة : ٤٢٣/١ وراجع أيضاً المصدر نفسه : ٢٧٦/٢٦٦/٢٥٥/٢٠١/١.
(٢) انظر الموازنة : ٢٦٩/٢٦٥/١٣٩/٢٢/١.
(٣) انظر الوساطة : ٤٣٩.
(٤) انظر المصدر نفسه : ٤٢٩/٤١/٣٦.
(٥) انظر المصدر نفسه : ٤٣٣.
(٦) انظر كتاب الصناعتين : ٢٤٦ - ٢٤٨ / ٢٦٣ - ٢٦٥
(٧) المصدر نفسه : ٣١٥/٣٠٩/٢٧٧/٢٧٦.
(٨) انظر المصدر نفسه : ٣٨٣ / ٣٨٤.

وفي كتابيه "تلخيص البيان في مجازات القرآن" و "المجازات النبوية" لم يفرّق الشريف الرضي ت ٤٠٦ هـ بين طبيعة الاستخدام القرآني، أو النبوي للصور المجازية، وبين طبيعة استخدامها في الشعر، ولذا فقد انصب اهتمامه في الكتابين على بيان كيفية تأثير هذه الصور في المعنى، مؤيداً ذلك بالشواهد الشعرية (١). وفي هذا مايدل على أن طبيعة الصور الفنية لاتختلف في القرآن أو الحديث أو النثر الفني أو الشعر، وأن الفرق الوحيد الذي يجب أن يميز بين استخدام الصور في أنواع الكلام المختلفة هو قدرتها على التعبير والإيحاء والتأثير.

ويرى الشريف المرتضى ت ٤٣٦ هـ أن بناء المجازات واحد في الشعر والنثر، لأنها غالباً ماتقوم على الحذف والاختصار، يقول : "وأنت إذا تأملت ضروب المجازات التي يتصرف فيها أهل اللسان في منظومهم ومنثورهم، وجدتها كلها مبنية على الحذف والاختصار"(٢)، ويدل هذا على أن المجازات النثرية والشعرية يجب أن تتسم بالتكثيف والإيحائية دون تفريق بينهما في الصفات.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني يرى أن وسائل تشكيل الصورة الفنية (المجاز – الاستعارة – التشبيه – التمثيل – الكناية) واحدة في الشعر والنثر(٣)، فإنه يرى أيضاً أن طبيعتها فيهما واحدة، فالصورة الفنية عنده يجب أن تتسم بالجدة والإيحاء، وتبتعد عن الابتذال والشهرة والقرب والوضوح، ولافرق في ذلك بين الشعر والنثر، يقول : "ولايغرنك من أمره (يقصد المجاز) أنك ترى الرجل يقول: "أتى بي الشوق إلى لقائك، وسار بي الحنين إلى رؤيتك، وأقدمني بلدك حق لي على إنسان، "وأشباه ذلك مما تجده

---

(١) انظر تلخيص البيان في مجازات القرآن: تحقيق محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٥ : ١٦١ / ١٦٩ / ١٨٤ / ١٩٦ / ٢٠٤ / ٢٤٩ / ٢٧٩ / ٢٩١ / ٣٠٨ / ٣٤٢.
وانظر المجازات النبوية، نشر مكتبة مصطفى البابي الحلبي ١٩٧١ : ٢٧ / ٢٩ / ٣٤ / ٥٤ / ٦٢ / ٨١ / ٨٩ / ٩٤/ ١٠٦ / ١١٥ / ١٤٠ / ١٥٩ / ١٧٦ / ١٨٢ / ٢٠٢ / ٢١٧ / ٢٤٤ / ٢٤٧ / ٢٨٠.

(٢) أمالي المرتضى : ٢ / ٣١١.

(٣) انظر دلائل الإعجاز : ٣٠٦ / ٥٢٠، وأسرار البلاغة : ٣٦ / ١١٦ / ٢٤٨.

لسعته وشهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يُشكل أمرها، فليس هو كذلك أبداً، بل يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المفلق والكاتب البليغ، وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها، والنادرة تأنّقُ لها"(١).

ومن هنا فإنه يرى أن الصورة الفنية في الشعر والنثر يجب أن تتسم بالغموض الفني غير الملغز حتى تحقق فعاليتها وجمالها الفني، فالتشبيه الجيد - عنده - هو الذي يوقع الائتلاف بين المختلفات، ويبحث عن العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء، والتي تبتعد عن المألوف والمعروف، وتحتاج إلى بذل الجهد للوقوف عليها. فمعاناة المبدع لابد أن تقابلها معاناة من المتلقي، حتي يتحقق الكشف والتعرف اللذان يسعى إليهما الأديب، يقول : "وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة - أنك ترى بها الشيئين مثّلين متباينين ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة"(٢).

ويشير إلى ضرورة بذل الجهد للوقوف على جمال الصورة فيقول: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة - أن يكون الشبه المقصود من الشئ مما لاينزع إليه الخاطر، ولايقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبّه به، بل بعد تثبت وتذكّر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها، وتحريك الوهم في استعراض ذلك، واستحضار ماغاب منه"(٣).

إن الصورة الجيدة هي التي تنفذ إلى داخل الأشياء، وتغوص في أعماقها

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٩٥.

(٢) أسرار البلاغة : ١٢٢.

(٣) المصدر نفسه : ١٤٩.

وتكتشف سر الوجود، ووحدة الكون(١)، أما الصورة المبتذلة التي تكتفي برصد الظواهر الخارجية للتشابه بين الأشياء فهي صورة فاشلة، تفتقد فضيلة الكشف، وتفتقر إلى الجمال والإيحاء،، يقول عبد القاهر : "إن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبداً – فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا، وفي الغاية القصوى من مخالفته – فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع"(٢).

وكما يرى عبد القاهر أن التشبيه الجيد هو الذي يتسم بالغموض ويتحلى بالإيحاء ويتصف بالجدة ، فإنه يرى أيضاً أن التمثيل الجيد يجب أن يكون على هذه الشاكلة، يقول: "وإذ ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستظراف، فإن التمثيل أخص شئ بهذا الشأن ، وأسبق جار في هذا الرهان، وهذا الصنيع صناعته التي هو الإمام فيها، والبادي لها، والهادي إلى كيفيتها ... وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بُعْد مابين المشرق والمغرب، ويجمع مابين المُشْئم، والمُعْرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"(٣).

إن الصورة التمثيلية صورة ممتدة تحتاج إلى مزيد من البراعة والقدرة التصويرية، وهي تتيح للفنان وللمتلقي مزيداً من الكشف عن حقائق الأشياء، ومزيداً من التعرف على أسرار الوجود، ومن هنا فإن قيمتها تتوقف على نجاحها في جدة الكشف عن العلاقات الدفينة والكامنة في أعماق الأشياء المتباينة، وفي طرافة التعرف

---

(١) انظر:

Norman Friedman: Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics; P. 366, Edited by Alex. Preminger, Princeton Univ. Press. 1969.

(٢) أسرار البلاغة : ١٥٧، وانظر المصدر نفسه : ١٧٨ / ١٧٩.

(٣) أسرار البلاغة: ١٢٤ – ١٢٥، وراجع المصدر نفسه: ١٢٦ – ١٢٩.

على تناغم وتناسق الموجودات الكونية، ومما لاشك فيه أن هذا التعرف، وذاك الكشف يتطلبان جهداً ووعياً متكافئين من المبدع والمتلقي، يقول عبد القاهر : "إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر واحتجاجه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولي، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"(١).

ومن هنا يتأكد أن الجدة والغموض والإيحاء من العوامل التي تثري العمل الأدبي فنياً، وتثري المتلقي وجدانياً.

ولايختلف الأمر بالنسبة إلى الاستعارة، فالجدة والطرافة والإيحاء والغموض صفات أساسية لكل وسائل الصورة الفنية عند عبد القاهر "يقول : "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتي إنك تراها أغرب ماتكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شئ تعافه النفس، ويلفظه السمع"(٢).

ففي الاستعارة تنصهر الأشياء وتتوحد(٣)، ولايبقى هناك طرفان متمايزان، ومن هنا فإذا أردت أن تقيم صورة التشبيه في طرفيها، فإن الصورة الفنية تتلاشى وتتهالك، وبدلاً من أن تمتع المتلقي وتثريه وجدانياً، فإنها تنفره منها وتصده عنها.

---

(١) المصدر نفسه : ١٣٢.

(٢) دلائل الإعجاز : ٤٥٠ وراجع المصدر نفسه : ٢٥٠.

(٣) انظر الصورة الأدبية: د. مصطفي ناصف : ٣، الشعر والتجربة أرشيبالدمكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت ١٩٦٣ : ٩٥. والصورة والبناء الشعري: د. محمد حسن عبد الله ص: ١٥٤ / ١٥٧ / ١٥٩.

وانظر أيضاً :

W. Nowottny: The Language poets use: P. 98, University of London. 1975.

ويبدو أن اتجاه عبد القاهر إلى تفضيل الصور الفنية التي تتسم بالجدة والطرافة والغموض والإيحاء – هو الذي جعله يُعلي من شأن التشبيه الذي يكون وجه الشبه فيه عقلياً، ومن شأن الاستعارة التي يكون الشبه فيها مأخوذاً من الصور العقلية.

فهو يذكر أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين(١):

**أحدهما** : أن تكون من جهة أمر بيّن لايحتاج فيه إلى تأويل.

**والثاني** : أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأوّل لأنه أمر عقلي.

ثم يفرق بين الطرق المختلفة للتأوّل، فالتأوّل منه "مايقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأوّل في شئ ... ومنه مايحتاج فيه إلى قدر من التأمل، وفيه مايدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة"(٢).

فهناك ثلاثة أنواع من التأوّل تتدرج من التأوّل الذي يدرك المقصود من التشبيه بسهولة، إلى التأوّل الذي يحتاج إلى بعض التأمل والرويّة، إلى التأول الذي يحتاج إلى بذل الجهد والفكر للوقوف على المقصود. **ومثال الأول** : تشبيه الحجة بالشمس بجامع ظهورهما ووضوحهما، فهذا الوجه – وإن كان وجهاً عقلياً – يحتاج إلى التأوّل إلا أن إدراكه سهل قريب(٣)، **ومثال الثاني** : "قولهم في صفة الكلام : ألفاظه كالماء في السلاسة، وكالنسيم في الرقة، وكالعسل في الحلاوة، يريدون أن اللفظ لايستغلق ولا يشتبه معناه، ولايصعب الوقوف عليه، وليس هو بغريب وحشي يستكره لكونه غير مألوف، أو ماليس في حروفه تكرير وتنافر، يكُدّ اللسان من أجلهما، فصار لذلك كالماء الذي يسوغ في الحلق، والنسيم الذي يسري في البدن، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويهدي إلى القلب رَوْحاً، ويُوجد في الصدر انشراحاً، ويفيد النفس نشاطاً، وكالعسل

---

(١) انظر أسرار البلاغة : ٨٥ – ٨٦.

(٢) المصدر نفسه : ٨٨ – ٨٩.

(٣) انظر أسرار البلاغة:٨٨.

الذي يلذ طعمه، وتهش النفس له، ويميل الطبع إليه، ويُحب وروده عليه.

فهذا كله تأوّل وردّ شئ إلى شئ بضرب من التلطف، وهو أدخل قليلاً في حقيقة التأوّل، وأقوى حالاً في الحاجة إليه من تشبيه الحجة بالشمس"(١).

أما مثال الثالث : وهو مالايدرك ببديهة السماع، ويحتاج إلى مزيد من الفكر والتأمل، فنحو "قول كعب الأشقري وقد أوفده المهلب علي الحجاج، فوصف له بنيه وذكر مكانهم من الفضل والبأس فسأله في آخر القصة، قال : "فكيف كان بنو المهلب فيهم؟ قال : كانوا حماة السَّرح نهاراً، فإذا أليلوا ففرسان البيات. قال : فأيهم كان أنجد ؟ قال : "كانوا كالحلقة المفرغة لايُدرى أين طرفاها". فهذا - كما ترى - ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر، ألا ترى أنه لايفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة، وليس كذلك تشبيه الحجة بالشمس، فإنه كالمشترك البيّن الاشتراك، حتى يستوي في معرفته اللبيب اليقظ، والمضعوف المغفّل"(٢).

إن فنية الضرب الأخير تأتي من غموضه وإيحائه، اللذين يثريان العمل الفني، ويحثان المتلقي على العيش في معية النص، والاستمتاع برحلة البحث والكشف، ولهذا فإن الصور الفنية التي تتميز بالغموض، وتستبقي من إيحاءاتها مايحتاج إلى التأمل والفكر، لاتوجد إلا في الآداب الراقية أو بتعبير عبد القاهر في "الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء، وذوي العقول الكاملة"(٣).

أما الاستعارة التي يكون وجه الشبه فيها مأخوذا من الصور العقلية، فإن عبد القاهر يصفها بأنها "الصميم الخالص من الاستعارة"(٤)، وأنها :"المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها"(٥).

---

(١) المصدر نفسه: ٨٩.

(٢) أسرار البلاغة: ٨٩/٩٠.

(٣) المصدر نفسه : ٩٠.

(٤) المصدر نفسه : ٦٤.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٦٥.

ويذكر عبد القاهر أنه ليست هناك قوانين أو تقسيمات لهذا النوع من الاستعارات، إلا أن هناك ثلاثة أصول يمكن أن تستوعب ماقد يكون لها من تقسيمات وقوانين، وهذه الأصول هي :(١)

**الأول** : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة المدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.

**الثاني** : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن وجه الشبه مع ذلك عقلي.

**الثالث** : أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول.

ويضرب أمثلة للنوعين الأولين من النثر، ومن **أمثلة الأصل الأول** : استعارة النور للبيان والحجة والعلم والإيمان، واستعارة الظلمة للشبهة والجهل والكفر، فوجه الشبه في ذلك مأخوذ من محسوس لمعقول(٢)، ومن ذلك أيضاً "استعارة القسطاس للعدل، ونحو ذلك من المعاني المعقولة التي تعطي غيرها صفة الاستقامة والسداد، كما استعاره الجاحظ في فصل يذكر فيه علم الكلام فقال : " وهو العيار على كل صناعة، والزمام على كل عبارة، والقسطاس الذي به يستبان نقصان كل شيء ورجحانه، والراووق الذي به يعرف صفاء كل شئ وكدره"(٣).

فوجه الشبه في استعارة العيار والزمام والقسطاس والراووق لعلم الكلام مأخوذ من محسوس لمعقول، ولاشك أن الربط بينهما يحتاج إلى إعمال الفكر والروية.

ومن **أمثلة الأصل الثاني** : "وهو أخذ الشبه من المحسوس للمحسوس ثم الشبه عقلي، قول النبى صلى الله عليه وسلم: " إياكم وخضراء الدّمن"، الشبه مأخوذ للمرأة من النبات كما لايخفي، وكلاهما جسم، إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولاطعمه ولارائحته ولاشكله وصورته، ولاماشاكل ذلك، ولا مايسمى طبعا كالحرارة

---

(١) أسرار البلاغة : ٦٥ – ٦٦.

(٢) المصدر نفسه : ٦٦

(٣) انظر المصدر نفسه: ٦٦ – ٦٧.

والبرودة، المنسوبتين في العادة إلى العقاقير وغيرهما مما يسخن بدن الحيوان، ويبرد بحصوله فيه، ولاشئ من هذا الباب، بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء، وبين تلك النابتة على الدمنة، وهو حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرع مع خبث الأصل"(١) .

ومما تقدم يتضح أن بحث عبد القاهر عن وجه الشبه العقلي يعد تجسيداً لإيمانه بدور الجدة والطرافة والغموض في إثراء الصور الفنية، كما يعد إعلانا عن سقوط الصور المبتذلة والمألوفة، ويتوافق مع هذا المسعى اهتمامه الخاص بالتشبيه التمثيلي، الذي لا يُوقف علي المراد منه إلا من خلال تداخل الجمل وتشابكها؛ وذلك لأن وجه الشبه فيه يحصل من جملة الكلام المرتب ترتيباً مخصوصاً بحيث تكون الجمل فيه متداخلة لامتعاطفة، ومتشابكة لامتباينة(٢) . ومن أمثلته النثرية التي توضح هذا قول يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد : "بلغني أنك تقدم رِجْلاً وتؤخر أخرى، فإن أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت، والسلام". ويعلق عبد القاهر فيقول : وذلك أن المقصود من هذا الكلام التردد بين الأمرين، وترجيح الرأي فيهما، ولايتصور التردد والترجيح في الشئ الواحد، فلو جهدت وَهْمك أن تتصور لقولك "تقدم رجلاً" معنى وفائدة مالم تقل "وتؤخر أخرى"، أو تنوّه في قلبك - كلّفت نفسك شططا"(٣).

ويؤكد عبد القاهر أن وجه الشبه العقلي في التشبيه التمثيلي يستدعي - للوقوف عليه - تداخل الجمل وتشابكها، لأنه منتزع من مجموعها، أما إذا أُخذت كل جملة على حدة، فإن الصورة الفنية تتهلهل وتتلاشى وتفقد قيمتها الجمالية والتأثيرية، ويوضح ذلك بمثال من القرآن، يقول : "إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليا محضا - كانت الحاجة إلى الجملة أكثر، ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل: (إنّما مَثَلُ الحَيَاة الدُنيا كماء أنزلناهُ من السّماء فاختلطَ به نَبَاتُ الأرضِ مّما يأكُلُ النّاسُ والأنْعَامُ حتّى إذَا أخَذت الأرضُ زُخْرُفَها وازّيّنَت وظَنّ أهلُها أنّهُمْ قادرونَ عليْها أتاها أمرُنا ليلاً أو نهَاراً

---

(١) المصدر نفسه: ٦٧.

(٢) انظر المصدر نفسه : ٩٨ / ١٠٢ - ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه : ١٠٥ - ١٠٦.

فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ) (١) - كيف كثرت الجمل فيه حتى إنك ترى في هذه الآية عشر جمل إذا فصلت، وهي وإن كان قد دخل بعضها في بعض، حتى كأنها جملة واحدة، فإن ذلك لايمنع من أن تكون صورة الجمل معنا حاصلة تشير إليها واحدة واحدة، ثم إن الشبه منتزع من مجموعها، من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد شطر من شطر، حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان - أخل ذلك بالمغزى من التشبيه"(٢).

وإذا كان عبد القاهر يدعو إلى توافر الصفات السابقة في الصورة الفنية، فإنه يحذّر من التعقيد والإلغاز، فالغموض عنده غموض فني موحٍ، وليس غموضاً ملغزاً يجعل الفن أشبه بالأحاجي والألغاز(٣)، ومن هنا فإنه يفرّق بين الغموض الفني وبين التعقيد والإلغاز.

فالغموض الفني يتضمن ثراء الدلالة، ولايعوق الإبانة، يترك المألوف، ويبحث عن الجديد، ويحقق لنا الكشف والتعرف، ويوقفنا على أسرار الوجود، ويمتع النفس والعقل، أما التعقيد والإلغاز، فإنه خال من الإيحاء، ومفلس من الدلالة، وعائق للإبانة، ومتعب للنفس، ومكد للعقل.

إن الغموض الفني لايتعارض مع الوضوح، لأن الوضوح لايعني السطحية والضحالة، وكما يقول عبد القاهر : "وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ مايكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق"(٤).

---

(١) سورة يونس آية: ٢٤.

(٢) أسرار البلاغة : ١٠٢ - ١٠٣.

(٣) يتفق هذا مع ماتذهب إليه بعض الدراسات النقدية الحديثة حيث تدعو إلى عدم المبالغة في استخدام عناصر الانحراف أو التجاوز في اللغة الأدبية مراعاة لقدرة المتلقي على تفهم الأدب. انظر :
Chapman, R. : Linguistics and Literature, An Introduction to literary Stylistics. P. 14. London.1974.

(٤) أسرار البلاغة : ١٣٧.

إننا لانقف لإدراك الصورة الفنية عند ظاهر معنى اللفظ، وإنما نبحث عن معنى المعنى، وإذا كان الأديب قد اجتهد في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته بحيث يجعله ثري الإيحاء وعميق الدلالة، فإن المتلقي لابد أن يقوم بجهد مماثل في فهم النص والوقوف على دلالاته(١)، أما إذا لم يرتب الأديب اللفظ الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى يحتاج المتلقي أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق، فإنه يكون قد خرج إلى التعقيد المذموم، لأنه كما يقول عبد القاهر: "أحوَجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدّك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرّس، حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك ، وإذا خرج، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن"(٢).

فالمتلقي – في حالة التعقيد والإلغاز – لايجد مايثري وجدانه أو يمتع نفسه وعقله بعد طول بحثه عن مدلول الصورة، فهو "كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالرُّوح ثم يُخرج الخرز"(٣).

وبناء على ذلك يُجمل عبد القاهر رأيه في الفرق بين التعقيد والإلغاز وبين الغموض الفني،فيقول :"والمعقَّد من الشعر والكلام لم يُذم، لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرَّفه، ويُشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسّم فكرك، وشعّب ظنك حتى لاتدري من أين تتوصل وكيف تطلب؟، وأما الملخّص فيفتح لفكرتك الطريق المستوي ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته، وتقطعه قطع الواثق بالنُّجح في طيّته"(٤).

إن عبد القاهر في تفريقه بين التعقيد والغموض الفني لاينسي أن الصورة الفنية

---

(١) انظر المصدر نفسه : ١٣٨.

(٢) المصدر نفسه ١٣٥.

(٣) المصدر نفسه : ١٣٥، وراجع دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: د. محمد مصطفى هدارة: ١٣٥.

(٤) أسرار البلاغة : ١٤٠.

تتجسد أمام المتلقي في علاقات لغوية، وأن النظم وحده - كما قال الباقلاني قبله -(١) هو الذي يبرز جمالياتها وقيمتها، يقول : إن "هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنه يحدث وبه يكون؛ لأنه لايُتصور أن يدخل شئ منها في الكلم وهي أفراد لم يُتَوخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلايتصور أن يكون ههنا "فعل" أو "اسم" قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلّف مع غيره، أفلا ترى أنه إن قدّر في "اشتعل" من قوله تعالى : "واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً" أن لا يكون "الرأس" فاعلا له، ويكون "شيبا" منصوبا عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا؟، وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة فاعرف ذلك"(٢).

فالصورة الفنية لاتفضي بمكنوناتها إلا إذا لاحظنا السياق الذي وردت فيه، ووقفنا على العلاقات المتبادلة بين الكلمات التي رتبت ترتيبا جيدا وفقا للمعاني النحوية، أما إذا اختل الترتيب وتعقد، فإن الصورة تضطرب وتبهت وتفقد تأثيرها.

كما لايفوت عبد القاهر في تفريقه بين الغموض الفني والتعقيد والإلغاز، أن يؤكد أن الصورة الغامضة فنياً لابد أن تراعي وجه المناسبة - حتى لو كان بعيدا - بين طرفيها، وإلا خرجت إلى الإلغاز، وافتقدت الخيط الذي يربط بينها وبين المتلقي. يقول : "اعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشئ ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقول بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفيْن في الجنس وفي ظاهر الأمر - شبها صحيحا مقبولا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما وإليهما سبيلا، وحتى يكون ائتلافهما من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لايتصور فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لايلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة وتجئ فيها نتوّ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوّ، وإنما قيل شبهت ولاتعني في كونك مشبها أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه، ولايمكنك بيان مالا يكون، وتمثيل مالا تتمثله الأوهام

(١) انظر إعجاز القرآن : ٢٧٦.

(٢) دلائل الإعجاز : ٣٩٣، وانظر المصدر نفسه : ١٠٠ - ١٠٥.

والظنون"[1].

فالعلاقة بين أطراف الصورة التي تتسم بالغموض الفني لابد أن تعتمد على أصل في العقل، وأن يكون هذا الأصل صحيحا مقبولا، فإذا فاتها أن تكون محسوسة بالعين أو بالحواس، لم يفتها أن تكون معقولة، أما العلاقة بين أطراف الصورة الملغزة فتقوم على الاستكراه والاضطراب، وتكون مما لاتتمثله الأوهام والظنون، ومما لايقع تحت حس أو عقل.

إن الجدة في الصورة الفنية، أو إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس يعني البحث عن العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء وكشفها والتعرف عليها، ولايعني اختلاقها، لأنها موجودة أصلا، ولكن يدق المسلك إليها، وتحتاج إلى تأمل وتفكر وخيال لإدراكها، والوقوف عليها، ولكي تحقق الصورة تأثيرها فإنه لابد أن يكون هناك ملاءمة وتناسب بين هذه العلاقات، يقول عبد القاهر "ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن، لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شُبِّهتَ، إلا أنه كان خفيا لاينجلي إلا بعد التألق في استحضار الصور، وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكت المقصودة منها، وتجريدها من سائر مايتصل بها"[2].

ومما سبق يتضح أن عبد القاهر في دعوته إلى جدة الصورة الفنية وطرافتها وغموضها وإيحائها، وفي تفضيله للصور الفنية ذات الشبه العقلي، لايفرق بين كون هذه الصور في الشعر أو في النثر، فكما يستشهد لها بالأمثلة الشعرية يستشهد أيضاً بالأمثلة النثرية، مما يؤكد أن نظرته إلى طبيعتها وخصائصها لاتختلف لوجودها في الشعر أو في النثر.

أما ابن ناقيا ت ٤٨٥ هـ فقد وَازَنَ في كتابه "الجمان في تشبيهات القرآن" بين

---

(١) أسرار البلاغة : ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه : ١٤٥ - ١٤٦.

التشبيهات الواردة في القرآن، وبين التشبيهات الواردة في الشعر والنثر[1]، ونراه يفضّل التشبيهات القرآنية على ماسواها لإعجازها وبلاغتها وبيانها[2]، كما يستند – في هذا التفضيل – إلى عدد آخر من الأسباب، منها :

قدرة التشبيه القرآني على استيفاء المعنى[3]، ومناسبته للوصف ومطابقته له[4]، ووقوعه أحسن موقع[5]، وقرب مأخذه[6]، واختصاره[7]، وبرغم أنه قد حاول تعليل بعض هذه الأسباب[8] إلا أنه لا يمكن التعرف من خلال هذه التعليلات على طبيعة الاستعمال القرآني للتشبيه، وإذا كانت بعض هذه الأسباب ترجع إلى وظيفة التشبيه، كالتعبير والتأثير، وبعضها يرجع إلى طبيعته كمحافظته على المناسبة والمقاربة بين طرفيه، وإيجازه، فإنه يمكن القول إن مكانة القرآن في النفوس هي التي دفعت بابن ناقيا إلى أن يجعل له الأفضلية المطلقة، غير أن مايبرهن على أن طبيعة التشبيه في القرآن هي نفسها طبيعتها في الشعر والنثر – ويعني هذا ضمنا أن طبيعة التشبيه لاتختلف في الشعر عنها في النثر – أن ابن ناقيا يرى أن الاستعمال القرآني للتشبيه يجري على مجرى الاستعمال العربي له[9].

وبديهي أن هذا الاستعمال موجود في كلام العرب شعره ونثره، مما يعني أن طبيعة الصورة التشبيهية واحدة في القرآن وفي النثر الفني وفي الشعر، وأن مايفرق

---

(١) انظر الجمان في تشبيهات القرآن : ٦٧ / ٧١ / ١١٣ / ١١٤ / ١٢٦ / ١٢٧ / ١٢٨ / ١٤٢ / ١٥٤ / ١٧٨ / ٢٣٤ / ٢٦١ /٢٦٦ /٢٦٧ / ٢٧١ / ٢٧٢ / ٢٨٠ / ٣٣٢.

(٢) انظر المصدر نفسه : ٦٧ / ٧١ / ٢٣٣ / ٢٣٤ / ٢٣٥ / ٢٨٠ / ٢٨٦ / ٣٢٠ / ٣٣٩.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٦٧ / ٢٨٧ / ٣٠٧.

(٤) انظر المصدر نفسه : ٢٣٤ / ٣٣٤.

(٥) انظر الجمان في تشبيهات القرآن : ١٠٠ / ١٨٣ / ٢٥٩ / ٢٩٠ / ٣٢٠.

(٦) انظر المصدر نفسه : ٣٠٧.

(٧) انظر المصدر نفسه : ٢٨٦ / ٣٠٧ / ٣٢١.

(٨) انظر المصدر نفسه : ٦٨/ ٢٣٤/ ٢٣٥/ ٢٩٠/ ٣٠٧/ ٣٣٦/ ٣٣٧.

(٩) انظر المصدر نفسه : ١٠٠ / ٢٢٨ / ٢٣٩ / ٢٥٩ / ٢٦٠ – ٢٦٥ / ٣٠٣ / ٣٣٣ / ٣٣٩ / ٣٤١ / ٣٤٣.

بينها هو قدرتها التعبيرية والتأثيرية، أو بعبارة أخرى، القدرة على توظيفها توظيفاً موحياً ومؤثراً.

ولاتختلف نظرة بقية النقاد والبلاغيين عما وجدناه عند النقاد السابقين، فطبيعة الصورة الفنية – عندهم – لاتختلف في الشعر عنها في النثر(١).

**أما الفلاسفة المسلمون**، فلقد حاولوا التفريق بين طبيعة الصورة الفنية في الشعر والنثر، ورأوا أن الفارق بين طبيعة الصورة فيهما ذو طبيعة كمية، وأخرى نوعية.

**أما الفارق الكمي** : فيتضح من ربط ابن سينا وابن رشد نسبة التغييرات بنسبة الوزن ذي العدد الإيقاعي، وقد تبين لهما أن نسبة التغييرات تتناسب تناسباً طردياً مع الوزن. يقول ابن سينا "وكما أن الوزن من جملة مالا ينتفع به في الخطابة أو ينتفع به نفعا يسيرا، وإنما يحتاج فيها إلى شئ من الوزن غير تام، كذلك الألفاظ الشعرية"(٢)، فموسيقي النثر بمقارنتها بموسيقي الشعر تبدو في نظر ابن سينا قليلة ضئيلة. ويزيد ابن رشد هذه الفكرة وضوحاً فيذكر أن "التغيير ينبغي أن يكون نفعه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن ( فيهما)، ولذلك كان أخص بالشعر لكون الوزن أخص به، وإنما تستعمل هذه الصناعة من التغيير بقدر ماتستعمل من الوزن وذلك شئ يسير"(٣).

ويتخذ هذا الفارق الكمي أشكالا متعددة، يلح الفلاسفة من خلالها على تأكيده وبيان طبيعته، فيذكر الفارابي أن الألفاظ التي تستعملها الخطابة هي : "الألفاظ التي هي في الوضع الأول على الحال التي اعتاد الجمهور استعمالها"(٤)، ومن ثم فإنها إذا

---

(١) انظر المثل السائر لابن الأثير : ٢ / ١٠٩ / ١١٢ / ١٢٤ / ١٢٥ / ١٣١ / ١٥١، والجامع الكبير له أيضا : ٨٤ – ٨٦ / ٨٨ / ٨٩ / ٩٧. وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد : ١/٢١٥ – ٢١٦. وحسن التوسل لشهاب الدين الحلبي : ١١٢ / ١٣٧ / ١٤١ / ١٤٦، جوهر الكنز : ٥٥ / ٥٩، الإيضاح للقزويني : ٢ / ٣٣٠ / ٣٨٤ / ٣٨٩، الطراز للعلوي : ١ / ٢٠٩ / ٢١١ / ٢٤٠/ ٢٤١ / ٢٥٧ / ٢٩٦ / ٣٠٩ / ٢١٧ / ٢٥٤ / ٢٥٢ / ٣٥٢.

(٢) الخطابة : ٢٠٥.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٦٤.

(٤) الحروف : ١٤٨.

لجئت إلى التصوير الفني فيجب أن يكون ذلك قليلا، يقول : "والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيرا"(١).

كما يذكر ابن سينا أن "الأصل الأول في الخطابة أن تكون الألفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظاً أصلية مناسبة، وإن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأبازير"(٢). ويقول أيضاً : "وإنما يحسن في الخطابة من الأسماء ماكان مستوليا ... وماكان مناسباً أيضاً أهلياً، وهذا هو اللفظ النص على المعنى، وأما التغييرات فإنما تصلح إلى حد"(٣).

فابن سينا يردنا إلى الأصل أو إلى الحدود، أو إن شئنا القول إلى التنظير النقدي الذي يسعى إلى وضع الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، دون النظر إلى الواقع الفني، فهي نظرة فوقية تهدف إلى التحديد، لا إلى البحث عن جوهرية الفن. فالخطابة في الأصل – كما يرى ابن سينا – يجب أن تستخدم الألفاظ الحقيقية التي تنص على المعنى حرفياً، ولكن لكي لاتتشابه تماماً مع العلوم في استخدامها للألفاظ الحقيقية فإنه يسمح لها باستخدام القليل من التغييرات. فالتغيير ليس أصلاً في الخطابة، وإنما يستخدم بقَدَر كالأبازير أي التوابل(٤). وكأن هذا القدر اليسير هو الذي يُدخل الخطابة دائرة الفن ويهبها نفحته، كما يهب القدر اليسير من التوابل الأكل مذاقاً خاصاً.

ويتأكد الفارق الكمي في استخدام الصورة بين الشعر والنثر عند ابن رشد في قوله : "ومن التغييرات تغيير يعطي في الشئ الإفراط في التصغير والتعظيم، وهي خاصة بالشعر، وينبغي أن يستعمل من التعظيم في الخطابة ومن التصغير بقصد"(٥).

---

(١) جوامع الشعر : ١٧٣ وراجع المنهاج لحازم : ٣٤٧.

(٢) الخطابة : ٢٠٤.        (٣) الخطابة: ٢٠٤.

(٤) راجع مادة بزر في لسان العرب: تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف بمصر ١٩٧٩م.

(٥) تلخيص الخطابة : ٢٦٨ – ٢٦٩.

أي أن التغييرات التي توحي بتعظيم الشئ أو تصغيره يجب - من وجهة نظره - أن تستعمل في الخطابة بقَدَر، لأنها خاصة بالشعر.

وتتعدد إشارات الفلاسفة إلي أصالة الصورة الفنية في الشعر واختصاصه بها، إذ يذكر الفارابي أن "التمثيل أكثر مايستعمل في صناعة الشعر"(١)، ويذكر ابن سينا أن الشعر هو أصل التشبيه(٢).

ويذكر ابن رشد أن الضرب من التغيير الذي يسمي التمثيل والتشبيه خاص جداً بالشعر(٣).

ويأتي هذا الاختصاص عند ابن سينا من أن "أول من اهتدى إلى استعمال ماهو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لاعلى صحة وأصل بل على تخييل فقط" (٤)، ولذا فهم في رأيه "يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً"(٥)، والنتيجة الحتمية لهذا، أنه "ينبغي للشاعر أن يقل من الكلام الذي لامحاكاة فيه"(٦).

أما الخطابة فالأمر فيها بالعكس، فالتخييلات فيها قليلة لدرجة أنه يصفها بأنها خدم وتوابع للتصديقات، ومن ثم فإن نسبة الكلام المحاكي في الخطابة يسيرة بمقارنتها بالكلام الحقيقي الذي يهدف إلى التصديق، يقول : "واعلم أن أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة على أنها خدم للتصديقات وتوابع ثم التصرف فيها بحسب أنه أصل هو للشعر"(٧).

---

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥١.
(٢) الخطابة : ٢١٢.
(٣) انظر تلخيص الخطابة : ٢٥٤.
(٤) الخطابة : ٢٠٠ - ٢٠١.
(٥) الخطابة : ٢١٧.
(٦) فن الشعر : ١٩٥.
(٧) فن الشعر : ١٨٠.

فابن سينا يرى أن كون التخييلات تأتي في المرتبة الثانية في الخطابة - يتفق مع الغرض الذي تسعى إليه، وهو إيقاع التصديق والإقناع، ومعنى هذا أن التخييل يأتي كعامل مساعد في تحقيق هذا الهدف، فهو عنده - يروّج للآراء الخطبية، ويقوي الإقناع الضعيف، يقول "وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشئ على من ينخدع وينغش، ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شئ غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها، فيروج أنها طيبة في أنفسها"(١).

إن هذا النص - وإن أشار إلى الدور الثانوي للتخييل في الخطابة - يشي بقدرتها على توظيف إمكانات التخييل والانتفاع بها في تحقيق الإقناع والتصديق، فتعبير "الغش والخداع" - وإن لم نوافق ابن سينا عليه - يصف هذه الإمكانات ويبين أثرها، إذ أن للتخييل عند ابن سينا قدرة على توكيد الانفعالات النفسانية التي تدفع النفس إلى الانقباض أو الانبساط دون تفكير أو إرادة، مما يهيئ المتلقي لاستقبال وقبول الأمر المطروح عليه دون النظر إلى صدقه أو كذبه(٢).

ولايختلف تفسير ابن رشد لاختصاص الصورة الفنية بالشعر عما وجدناه عند ابن سينا، فهو يرى أن الشعراء أول من فجر الطاقات الفنية للغة، يقول : "والذين وقعوا أولاً على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل (يقصد القدرة على التخييل) هم الشعراء"(٣). وبناء على هذا يرى أنه "ينبغي أن يكون مايأتي به الشاعر من الكلام (يقصد الكلام الحقيقي) يسيرا بالإضافة إلى الكلام المحاكى"(٤)، ومن هنا فإنه يعد الأشعار التى تخلو من المحاكاة أشبه بالخطابة منها بالشعر، يقول : "وهاهنا نوع آخر من الشعر وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أدخل منها في

---

(١) الخطابة : ٢٠٣ وانظر المصدر نفسه : ١٧٣ / ١٩٧.

(٢) انظر فن الشعر : ١٦١ / ١٦٢ / ١٧٩، وراجع جوامع الشعر للفارابي : ١٧٥.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٥٣.

(٤) تلخيص الشعر : ١٥٧.

باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منه إلى المحاكاة الشعرية"(١).

أما الفارق النوعي : فيتضح من تحديد الفارابي لنوعية القدر اليسير من المحاكاة الذي يمكن للخطابة أن تستعمله، يقول : "والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيرا، وهو ماكان قريبا جداً واضحاً مشهوراً عند الجميع"(٢). فالشهرة والوضوح والقرب من مميزات الصورة الفنية في الخطابة من وجهة نظر الفارابي، ويتفق ابن سينا معه في هذا، فيذكر أن المشهور القريب مستحسن في الخطابة، بينما المخترع المبتدع هو المستحسن في الشعر(٣)، وأن الصورة الفنية في الخطابة يجب ألا تخرج عن هذه الدائرة حتى تصير لفرط شهرتها كأنها كلام عادي لاصورة فنية، يقول: "يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة، وقد استعملت في المتعارف من الكلام مثل قول القائل : فوابردا على كبدي، فإن أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات"(٤).

إن الشهرة والذيوع والتعارف وكثرة الاستعمال نفي للفن في الصورة الفنية(٥)، لأنها تكون في هذه الحالة قد فقدت جدتها وقدرتها على الإيحاء والتأثير، ومن ثم فليس في استعمالها أية قيمة جمالية فضلاً عن أية قيمة عملية.

وتأخذ قيمة الشهرة ومترادفاتها - كطبيعة نوعية للصورة الفنية في الخطابة - بعداً جديداً عند ابن سينا إذ يرى أن الاستعارات التي تتمتع بالجدة والطرافة والغرابة لاتليق بالخطابة، وإنما تليق بالشعر، يقول : "وأما الاستعارات التي لم تُذع ولم تُتعارف، فأكثرها منافية للخطابة، وإنما يجوز أن تختلق الاستعارات الغريبة في الكلام

---

(١) تلخيص الشعر : ١١٦.

(٢) جوامع الشعر : ١٧٣.

(٣) فن الشعر : ١٦٣.

(٤) الخطابة : ٢٠٦ - ٢٠٧.

(٥) نلاحظ أن ابن سينا يرى أن المحاكاة الذائع استعمالها لاتعد من المحاكاة، انظر الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر : ٢٠.

الشعري"(١)، كما يرى أن الاستعارات البعيدة التي يخفى فيها وجه الشبه أو المناسبة بين المستعار منه والمستعار له أو التي تتسم بالغلو - لاتشاكل الخطابة أصلاً(٢)، ومن ثم فإنه يدعو إلى تجنب الإفراطات جميعاً(٣).

ولايختلف الأمر كثيراً عند ابن رشد، وإن اتخذ أبعادا جديدة، فهو يتفق مع الفارابي وابن سينا في أن الشهرة قيمة نوعية للصورة الفنية في الخطابة، وذلك لأن الصورة الفنية التي تقوم على استحداث عناصر الجدة والطرافة والإيحاء - بنقل وتبديل وتوسيع دلالات الألفاظ - تختص بالشعر، ولاتصلح للخطابة، إلا إذا كثر تداولها وصارت مشهورة، وفقدت جدتها حتى كأنها ألفاظ حقيقية. يقول : "فالأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهي حينئذ أخص بالشعر، فإذا تمادى الزمان بها صارت مشهورة، وصلحت للخطابة، فإن اشتدت شهرتها عُدّت في أصناف المستولية"(٤).

ويؤكد هذا الجانب فيذكر أن الألفاظ المغيّرة أوالصور الفنية تتفاضل في قدرتها علي إثارة الخيال، وأن الأكثر تخييلا وإيحاء يختص بالشعر، أما الأقل تخييلا فتختص بالخطابة، ويرى بالإضافة إلى ضحالة الخيال في الخطابة، أنه يجب أن يكون محدداً بالقدر اليسير الذي يساعد في إفادة الإقناع. يقول : "والألفاظ المغيّرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعني الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية، فتستعمل من ذلك ماهو أكثر تخييلا، وأما صناعة الخطابة، فإنما تستعمل من ذلك ماهو أقل، وبمقدار مايليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشئ المتكلم فيه"(٥).

وكما يرى ابن رشد أن الشهرة - كقيمة نوعية للصور الفنية في الخطابة -

---

(١) الخطابة : ٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه : ٢١٢.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٢٠٩ - ٢١١.

(٤) تلخيص الخطابة : ٢٧٠.

(٥) المصدر نفسه : ٢٦١، وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٨٦.

تتوافق مع الإفهام والإقناع، فإنه يرى أن الوضوح وسهولة فهم المراد وعدم الإفراط أو المغالاة في تصوير الشئ بأكثر مماهو عليه في الحقيقة - صفات للصورة الفنية في الخطابة يفرضها الإفهام والإقناع أيضاً، يقول : "والذي ينبغي أن تستعمل منها (يقصد الأسماء المنقولة التي تكوّن الصورة الفنية) هاهنا ماكان تفهيمه للمعنى بسهولة ويخيّل فيه حالا بمقدار مايحتاج إليه في هذه الصناعة (يقصد الخطابة)، لاماكان غامضاً، فإن الغموض لاينبغي أن يستعمل مع من يقصد تبصيره، وإنما يستعمل مع من يقصد أن يغمض عليه المعنى، ولاماكان منها أيضاً يخيّل في المعنى أمراً أعظم مما قصد إليه"(١).

ولكي تكون الصورة الفنية واضحة مفهومة يرى ابن رشد أنه يجب أن تكون بسيطة غير مركبة، وأن تكون أوجه المناسبة بين أطرافها مشهورة بيّنة؛ لأن الصور المركبة خاصة بالشعر. يقول : "وكل واحد من صنفي التغيير (يقصد التشبيه والاستعارة) إما بسيط، وإما مركب، وكل واحد من هذين إما أن يكون وجه الاتصال فيه بيّناً مشهوراً من أول الأمر، وإما أن يكون غير بيّن ... وأما المركبة فهي خاصة بالشعر كما أن البسيطة خاصة بالخطابة"(٢)، ويعلل لكراهة استخدام الصور المركبة والبعيدة في الخطابة بأنها أقل إلذاذاً وإفهاماً مايعني أنها تقف عائقاً أمام تحقيق مهمة الإفادة والإقناع. يقول : "التغييرات المركبة (و) الاستعارات البعيدة أقل إلذاذاً من غيرها لأنها تكون طويلة، أعني قليلة الإفهام، وذلك أن مايعرض من ذلك شبيه بما يعرض في المثال المركب البعيد، فكما أن النفس لاتتشوف إلى التمثيل بمثل هذا ولاتلتذ، كذلك يعرض لها ألا تلتذ بالاستعارات البعيدة المركبة" (٣).

مما سبق يتضح أن الفلاسفة قد فرّقوا بين طبيعة استخدام الصورة الفنية في الشعر وبين طبيعتها في النثر، ورأوا أن الفارق بينهما ذو طبيعة كمية تتمثل في ضآلة

(١) تلخيص الخطابة : ٢٧٠.

(٢) المصدر نفسه : ٢٥٥، وراجع المصدر نفسه ص ٢٥٧ حيث يرى أن الإبدال الكثير إنما يليق بالشعر.

(٣) المصدر نفسه : ٢٩٢، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢١٣.

نسبة الصور الفنية في الخطابة مقارنة بالشعر، كما أنه ذو طبيعة نوعية يتمثل في أن نوعية الصور الفنية في الخطابة يجب أن تكون مشهورة وواضحة ومفهومة وقريبة وقليلة الإيحاء حتى كأنها كلام عادي، لاصور فنية، كما أنها يجب أن تكون بسيطة غير مركبة، أما نوعية الصور الفنية في الشعر فهي على النقيض من ذلك، إذ تتمتع بالجدة والطرافة والغرابة وكثرة الإيحاء، كما أنها مركبة غير بسيطة.

ويرغم أهمية هذه النتيجة التي توصل إليها الفلاسفة[1]، إلا أننا نراها تتعارض مع جوهر الفن، ولاتمثل النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية عندهم، ولذا فإننا نطرح عدداً من الأسئلة يمكن أن تنير الطريق أمامنا لنقف على حقيقة طبيعة استخدام الصورة الفنية في النثر عند الفلاسفة : **أولاً** : هل هذه النتيجة نابعة من الرغبة التنظيرية لإقامة الحدود بين الأجناس الأدبية أم نابعة من الواقع الفني الممارس على يد الأدباء ؟، **ثانياً** : هل خصائص الشهرة والوضوح والبساطة خاصة بالنثر فقط ولاتوجد في الشعر ؟، وهل يصح أن نصف الصورة في الخطابة بأنها فنية بعد أن أفرغتها النتيجة السابقة من جوهر الفن ؟ **ثالثاً** : هل يمكن حل التعارض بين هذه النتيجة وبين جوهر الفن، بأن نقول إن هذه النتيجة لاتتحقق إلا في أقل أنواع النثر فنية، وفي أكثر أنواع الشعر فنية مما يجعلها تؤكد فكرة تعدد مستويات وأساليب القول؟ ، **رابعاً** : هل يمكن القول بأن طبيعة الموضوع وملابساته هي التي تفرض نوعية الصورة الفنية دون أي اعتبارات للتنظيرات النقدية ؟ **وأخيراً** : هل يمكن القول بأن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية في الشعر وفي النثر الفني عند الفلاسفة - تؤكد وحدة الخصائص المميزة لها فيهما ؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة نقول **أولاً** : إن النتيجة التي توصل إليها الفلاسفة بشأن الفارق بين طبيعة الاستخدام الشعري وبين طبيعة الاستخدام النثري للصورة

---

(١) تابع كثير من الباحثين هذه النتيجة ولم يناقشوها، انظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر عصفور : ١٧٣ / ١٧٤ / ٣٢٥، ونظرية الشعر في النقد العربي : د. عبد الفتاح عثمان. مكتبة الشباب : ١٩٨١ : ١١٣ / ١٢١، ونظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: د. ألفت كمال : ٢٠٨ / ٢٠٩.

الفنية نابعة من الرغبة التنظيرية في إقامة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وليست نابعة من الواقع الفني الذي يمارسه الأدباء.

وممايؤكد هذا أن الفلاسفة قد شعروا بأن الواقع الفني لايعترف بالحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، لأنه يبحث عن جوهر الفن، وقد صاحب هذا الشعور هجوم على الذين لايلتزمون بحدود التنظير. فالفارابي يرى أن الخطباء ذوي الطبائع القوية قادرون على استخدام الصور الفنية في الخطابة بنوعها وكمها الشعري، وبالرغم من أن كثيراً من الناس – وهم غير النقاد بطبيعة الحال – يَعُدون الخطبة التي تكون بهذه الصورة خطبة بليغة، أي محققة لجوهر الفن، فإنه يصف صنيع هؤلاء الخطباء بأنه غلط وخروج عما يجب أن يستعمل في الخطابة، وخروج عن الحدود الفاصلة بين الخطب وبين الشعر. ويبدو أن هذا الصنيع غير مقصور على الخطباء، وإنما يشاركهم في ذلك الشعراء ، إذ يتعدى بعضهم الحدود ويستخدم الأقاويل الإقناعية، وبالرغم من أن الأمر في الحالين يعد – من وجهة نظر الفارابي – عدولاً عن طريق الخطابة، وعن طريق الشعر، أو بعبارة أخرى، يعد عدولاً عن الأطر النظرية التي تفصل بين الأجناس الأدبية، إلا أنه لايملك إزاء الواقع الفني إلا الاعتراف به وتقريره، مما يؤكد تبادل القيم الفنية بين الشعر والنثر. يقول : "وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لايوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر، وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، وإنما هو قول خطبي، عدل به عن منهاج الخطابة، وكثير من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين جميعاً، وكذلك كثير من الشعراء"(١).

ويعترف ابن سينا بمغايرة الواقع الفني للتنظير النقدي فيقول : "وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية"(٢).

(١) جوامع الشعر : ١٧٣.

(٢) الخطابة : ٢٠٤.

ويشي هذا بأن الحدود المفترضة بين الفنيين غير صادقة، وأنه يمكن تجاوزها بحثاً عن الفنية، ولكنه - كالفارابي - يهاجم هذا التجاوز ويصف المعجبين به والقائمين عليه بأنهم من المتعجرفين، وأنهم من غير البصراء، وأن هذا الصنيع يتعارض مع مهمة الخطابة في إيقاع الإقناع، يقول : "ولايحسن أيضاً مايكون مع ذلك مأخوذا من الشعر مخيّلا فيه طبيعة الشعر، كما يُسمع تقريبا من هذا الذي يسمى في زماننا نوب الشعر، وهو وإن استحسن في زماننا، فإنما استحسن في البلاغة من حيث هو بلاغة يراد بها التعجيب. لامن حيث هي خطابة يراد بها إيقاع التصديق للجمهور، إذ ليس هو على عادة الجمهور ومذهب اللفظ المشهور، بل هو كاللفظ الغريب اللذيذ عند الجمهور، وعلى أن الإجماع إنما وقع على ذلك من المتعجرفين، وأما البصراء فإنما يحبون من نوب الشعر ماهو حائل اللفظ، لطيف المعنى، وليس بالمفرط في الاستعارة، ويحبونه كالأبازير"(١).

إن هذا النص يؤكد أن هناك واقعاً فنياً معاصرا لابن سينا ومستحسنا من أهل زمانه، وأن هذا الواقع يتخطى الحدود المفروضة للنثر، ويستخدم المقومات الفنية للشعر، أو على حد تعبيره - "نوب الشعر" - بغية الوصول إلى الإمتاع واللذة والتعجب. فهذا الواقع المعاصر له يطرح الصور المشهورة والذائعة والخالية من الفنية، ويبحث عن الصور الفنية التي يتوفر فيها عناصر الجدة والطرافة والغرابة. ولذا فإنه يدين هذا الواقع ويرفضه، وحجته في ذلك أن المروّجين له من غير البصراء بالفن الخطابي، وأن هناك تناقضاً بين غاية الإمتاع والإلذاذ، والتعجب والفنية، وبين غاية الإفادة وإيقاع التصديق، ومن هنا فإنه يرى ضرورة الفصل بينهما؛ لأن استخدام نوب الشعر أو الطبيعة الشعرية في الخطابة، ليس على عادة الجمهور، أو بمعنى آخر يعوق الجمهور عن الإفادة والتصديق، وهي الغاية الأساسية التي تسعى إليها الخطابة من وجهة نظره هنا، كما أنه يعد استخدام نوب الشعر في الخطابة غريبا وغير لذيذ، ولذا فإنه يدعو إلى التراجع عنه، وإلى التمسك بالحدود الفاصلة بين الشعر والخطابة سواء من حيث الكم أم الكيف.

(١) الخطابة : ٢١٠ - ٢١١.

ويؤخذ على ابن سينا في هذا النص أنه فصل بين غاية الإمتاع والإلذاذ والتعجب وبين غاية الإفادة والتصديق، وذلك لأن هاتين الغايتين وجهان لعملة واحدة لايجوز الفصل بينهما، فهل يرى ابن سينا هنا - بالرغم مما سبق بيانه في الفصل الثاني من هذا البحث من تكامل الغايتين عنده - أن التصديق الخطابي يجب أن يكون في الدرجة الأدنى من الفن. أو أن يكون صارماً منطقيا برغم خصوصيته وافتراقه عن التصديق البرهاني والتصديق الجدلي، وبرغم ما يقرر هو نفسه من أنه يهدف إلى استمالة الجمهور(١)، وأن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق(٢) ؟.

كما أن استناده إلى الجمهور في رفض استخدام نوب الشعر في الخطابة ليس له مايسوغه، لأن الشعر والخطابة يتوجهان إلى العامة، ويهدفان - كما اتضح في الفصل الثاني من هذا البحث - إلى غاية واحدة. فهل الطبيعة الشعرية سهلة على العامة أو الجمهور في الشعر، صعبة عليه في الخطابة ؟ . أم أن الأمر راجع إلى الرغبة في التنظير فقط دون مراعاة مايحقق الفنية ؟.

وبالرغم ممايراه ابن رشد من ضرورة تميّز الصورة الفنية في الشعر عنها في النثر - إلا أنه يقرر - كالفارابي وابن سينا - أن الواقع الفني قد لايعبأ بهذا التميز ، فهو في إطار التنظير النقدي يرى أن نوعية الصورة الفنية في الخطابة يجب أن تكون بسيطة، وأن تكون قريبة واضحة بحيث تبدو أوجه المناسبة بين أطرافها بيّنة مشهورة، ولكنه في إطار رصد الواقع الفني يعترف بمناقضة هذا الواقع لإطار التنظير النقدي، إذ يرى أن الخطباء يستعملون الصور الفنية بطبيعتها الشعرية ذات الجدة والغرابة والغموض. يقول : "والخطباء ربما استعملوا في أثناء خطبهم التغييرات الشعرية أعني البعيدة، فيتوهم من ليس له بصر بالفرق بين التغيير الشعري والخطبي، أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغيير هو من فعل الأقاويل الخطبية وليس الأمر كذلك، ... وكذلك الشاعر أيضاً ربما ألّف من الألفاظ المستولية المعهودة قولا موزونا فتوهم أنه شعري، وليس بشعري"(٣).

---

(١) انظر الخطابة : ٣.

(٢) انظر فن الشعر : ١٦٢،

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٦٢ وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٨٧.

وبالرغم مما يبدو في هذا النص من حرص على التفريق بين حدود الأجناس الأدبية حتى لايختلط الأمر على من ليس له بصر بها، إلا أن ذلك لاينفي مغايرة الواقع الفني للتنظير النقدي، ويتأكد ذلك عند ابن رشد عندما يقرر نظرياً أن الإفراطات في الأقاويل والغلو فيها خاصة بالشعر لا النثر(١)، بينما يصطدم واقعيا بأن النثر والشعر متساويان في ذلك، يقول : "ومن التغييرات أيضاً الإفراطات في الأقاويل والغلو فيها .. وهذا النوع من الكلام كثير في كلام العرب وأشعارهم"(٢). كما أنه عندما يقرر أن الأقاويل الإقناعية خاصة بالخطابة وغير لائقة بالشعر، نجده يضطر للاعتراف بوقوعها في الشعر إذا تطلبها الموضوع وخرجت بصورة حسنة (٣).

ومما سبق يتضح أن الحدود الفاصلة التي وضعها الفلاسفة كفارق بين طبيعة الاستخدام الشعري وبين طبيعة الاستخدام النثري للصورة الفنية تتحطم على صخرة الواقع الذي لايعبأ بهذه الحدود في سعيه الحثيث للبحث عن حقيقة الفن.

**ثانياً** : ومما يؤكد هذه الحقيقة أن ماقرره الفلاسفة من أن نوعية الصورة الفنية في النثر يجب أن تدور في حيز الشهرة والقرب والوضوح والبساطة وعدم التركيب وعدم الغلو والإفراط – قد عدّوه أيضاً من خصائص الصورة الفنية في الشعر. فابن سينا يرى أن الشعراء المفلقين يستعملون الألفاظ الحقيقية المشهورة شأنهم في ذلك شأن الخطباء لأن كليهما متوجه إلى العامة التي يجب أن تُراعَى أفهامهم، يقول : "وكذلك الشعراء المفلقون الذين كلامهم أحسن كلام عامي، وهو الشعر، فإنهم يستعملون الألفاظ من الأسماء والكلم ماكان مشهورا كريما، بين الحقيرة وبين المتكلفة المجاوزة حد الواجب في تهذيبها، وهذه الألفاظ المتوسطة التي ترتفع عن درجة العامية، ولاتخرج إلى الكلفة المشنوعة، تسمى ألفاظا مستولية" (٤).

---

(١) راجع تلخيص الخطابة : ٢٦٠ / ٢٦٢ / ٢٦٣ / ٢٦٨ / ٢٦٩ / ٢٧٠.

(٢) المصدر نفسه : ٣٠١.

(٣) تلخيص الشعر : ١٦١ / ١٦٢. وراجع فن الشعر لابن سينا : ١٨٩ / ١٩٧.

(٤) الخطابة : ٢٠٢.

ولاشك أن استخدام الألفاظ الحقيقية المشهورة - بالرغم من أنها ترتفع عن العامية - لايهدف إلى الإيحاء والتصوير وما يتبع هذا من إمتاع والذاذ وتعجب، وذلك لأنها لاتملك طاقات فنية ثرية، إذ هي دالة على المعنى بالتواطؤ أو بالوضع الأول، وليس فيها نقل أو تبديل للدلالات، فاللفظ الحقيقي كما يعرّفه هو "المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى"(١)، وعلى فرض أنها استخدمت في تكوين صورة فنية، فمن المؤكد أن هذه الصورة ستكون واضحة ومفهومة وضئيلة الإيحاء.

ويلفتنا ابن سينا إلى أن هناك مستويين للكلام هما التفهيم والتعجيب، وأن الشاعر يلجأ إلى استعمال الألفاظ الحقيقية إذا أراد التفهيم، أما إذا أراد التعجيب فإنه يستخدم الألفاظ المغيّرة أو الصور الفنية. يقول : "وأوضح القول وأفضله مايكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك (يقصد بقية أنواع الألفاظ مثل : الألفاظ المغيّرة والمنقولة والمخترعة والغريبة)، يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً كريماً"(٢).

إن هذا النص يؤكد استخدام الشعر للألفاظ الحقيقية المشهورة، ويذكر في الوقت نفسه سبب اللجوء إليها، فوجود مستويين للكلام يهدف أحدهما إلى التصريح، ويهدف الآخر إلى الإيحاء - هو الذي يفرض طبيعة التنوع في استخدام الألفاظ والصور الفنية، وبناء على هذا يمكن القول بأن توزّع الكلام (شعراً ونثراً) على مستويين -- هو الذي يمكن أن يُستند إليه في تعليل مافرضه ابن سينا من ضرورة استعمال الخطابة الـ[illegible]ـصور الفنية المشهورة والواضحة والقريبة.

وإذا كان في حديثه عن استخدام الخطابة لنوب الشعر قد قدم غاية الإفهام وإيقاع التصديق على غاية التعجيب والإمتاع، فإن هذا لاينفي وجود مستويين للكلام الخطابي، أحدهما يهدف إلى الإفهام والوضوح لإيقاع التصديق والإقناع، ويلجأ إلى استعمال المشهور الواضح من الألفاظ والصور، والآخر يهدف إلى التعجيب ويستخدم نوب الشعر.

(١) فن الشعر لابن سينا : ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه : ١٩٣.

ومما يؤخذ على ابن سينا أنه لم يلتفت إلى هذا عند حديثه عن الخطابة، بل لقد ألغى مستوى التعجيب تماماً من حديثه، بالرغم من أن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية في النثر عنده تؤكد وجود هذين المستويين بمواصفاتهما الفنية، ومما يدل على هذا أن الاستعارة عنده قد تكون بالألفاظ المشهورة المنقولة عن معنى آخر، وقد تكون بالألفاظ الغريبة، وقد تكون بالألفاظ المستولية أو الوسطية، يقول : "واعلم أن الاستعارة والتغيير إما أن تقع بلفظ مشهور أي بحسب معنى آخر، أو بلفظ غريب، أو بلفظ لامشهور جداً ولاغريب ولكن لذيذ، واللذيذ هو المستولي المذكور، وخصوصاً إذا كانت حروفه حروفاً غير مستشنعة في انفرادها أو في تركيبها"(١).

ومما يعضد هذا أيضاً أنه يرى أنه يجب على الخطيب أن يلجأ إلى التصوير الفني إذا أراد التعجيب وإحداث الروعة، وذلك لأن التصوير الفني الجيد يقوم بتوليد الإيحاءات النفسية والجمالية التي تفاجيء المتلقي بعلاقات جديدة بين الأشياء المتباينة، وتنفذ إلى رؤية زوايا جديدة من الوجود لم يكن ليدركها وحده، فيقف أمام هذا العالم الجديد مندهشاً متعجباً، وخاشعاً مستعظماً، لما يلقاه فيه من عناصر الجدة والطرافة والروعة، ولاشك أن التصوير الفني الذي لايتمتع إلا بالابتذال والذيوع وكثرة الاستعمال، لايستطيع أن يولد أياً من الإحساسات السابقة.

ومن هنا يجعل ابن سينا الإيحاء الناتج عن التصوير الجيد مشابهاً لرؤية أناس غرباء، وما يتبع ذلك من إحساس بالهيبة والاستعظام والاستغراب، يقول : "واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاما لايحتشم مثله المعارف، فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة وإلى التعجب"(٢).

ومن هنا يمكن القول بأن هناك مستويين للكلام أحدهما يهدف إلى إحداث

(١) الخطابة : ٢٠٥.

(٢) الخطابة : ٢٠٢.

التعجب والروعة مستعيناً بالتصوير الفني الذي تتوافر فيه عناصر الجدة والطرافة والإيحاء، والآخر يهدف إلى التصريح والوضوح ويكفيه من الألفاظ والصور مايتوافر فيه الشهرة والذيوع.

ومن هنا أيضاً فإنه يجب ألا تنفصل النظرة الجزئية التي بدت عند التنظير عن النظرة المتكاملة التي تقارن بين الخصائص الشعرية والخصائص النثرية، وتستقصي خصائص الصورة الفنية في النثر، لأن هذه النظرة تؤكد أن استعمال الصورة الفنية بنوعية معينة متوقف في الشعر والنثر على المستوى الفني الذي يسعى كل منهما إلى تحقيقه.

وتبدو هذه النظرة بصورة جلية عند ابن رشد، إذ يرى أن الشهرة والقرب والوضوح والبساطة من خصائص الصورة الفنية في الشعر أيضاً.

فالشاعر - من وجهة نظره - يجب أن يستخدم في تكوين صوره الفنية ماهو عادي مشهور الاستعمال. يقول : "يجب على الشاعر أن يلزم في تخييلاته ومحاكاته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه"(١). كما يجعل دليل المهارة عند الشاعر أن تكون صوره الفنية واضحة شديدة الشبه بالأصل ليتحقق الإفهام للمتلقي بالإضافة إلى التخييل. يقول : "والفاضل من هذه الأشياء (يقصد التغييرات الشعرية) هو أن تستعمل من كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأشبه، وهذا لايوجد إلا في النادر من الشعر، وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة، وهذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس، مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد وجوده التخييل والإفهام معاً"(٢).

وبالرغم من أنه يرى أن التغيير البسيط خاص بالخطابة، فإنه يذكر أن جودة كثير من الأقاويل الشعرية تكون في الصورة الفنية البسيطة غير المركبة، يقول : "وكثير

(١) تلخيص الشعر : ١١١ - ١١٢.

(٢) المصدر نفسه : ١٥٢ - ١٥٣.

من الأقاويل الشعرية تكون جودتها في المحاكاة البسيطة الغير المتقنة"(١).

فليست الشهرة والوضوح والبساطة - إذن - خصائص مميزة للصورة الفنية في النثر فقط، وإنما تشترك معها الصور الفنية في الشعر.

ولكي يتلافى التناقض الذي يبدو بين التنظير النقدي الذي يخص هذه النوعية من الصور بالنثر، وبين النظرة المتكاملة التي تقوم على المقارنة بين طبيعة الصور في الشعر والنثر، فإن ابن رشد يلجأ إلى فكرة تعدد مستويات القول، وهي الفكرة نفسها التي عرضها ابن سينا، ورأينا أنها هي التي يجب أن تحكم نظرتنا إلى طبيعة الصورة الفنية في الشعر والنثر.

يرى ابن رشد أن استعمال الألفاظ الحقيقية المشهورة والمبتذلة أو استعمال الألفاظ المغيّرة والصور الفنية يتوقف على الهدف الذي يسعى إليه المستوى العام للكلام، فإذا كان الهدف من الكلام هو التفهيم والإيضاح والتصريح، فإن أفضل مايحقق ذلك هو الألفاظ الحقيقية المشهورة، يقول : "وأفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لايخفى على أحد، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة، وهي التي سماها فيما قبل : الحقيقية وتسمى : المستولية والأهلية"(٢).

أما إذا كان الهدف من الكلام هو الإيحاء والتعجيب والإلذاذ، فإن الصور الفنية خير من يحقق هذا(٣)، ولكن الإضافة التي يضيفها ابن رشد هي أن هذين المستويين يجب أن يتواجدا في الكلام الواحد معاً.

وعلة ذلك عنده أن وجود المستوى الذي يسعى إلى الإيضاح والتفهيم وحده لن يستطيع أن يحقق أية قيمة جمالية أو إيحائية تسهم في إقناع المتلقي، وترتفع بالكلام

---

(١) تلخيص الشعر : ٩٤.

(٢) تلخيص الشعر : ١٤٢ وراجع المصدر نفسه ١٣٩، وتلخيص الخطابة : ٢٥٧.

(٣) انظر تلخيص الشعر : ١٤٤.

عن مستوى الحديث اليومي العامي، كما أن وجود المستوى الذي يسعى إلى التعجيب، والإلذاذ وحده، واعتماده كلية على الصور الفنية لن يحقق أية غاية عملية، فضلاً عن أن توالي الصور الفنية وتعقدها وتركبها قد يعوق وصول القيم الجمالية أو الإيحائية إلى المتلقي لأنها قد تصبح رموزاً مشكلة، وألغازاً مبهمة. يقول : "والأقاويل العفيفة المديحية فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر، أعني المنقولة الغريبة والمغيّرة واللغوية، لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغزاً ، ولذلك كانت الألغاز والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة، أعني بالغريبة المنقول والمستعار والمشترك واللغوي ... وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ، يأتي بالصنف الآخر من الأسماء ... وكأن الشاعر يجب أن لايفرط في استعمال الأسماء الغير المستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضاً يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشعر إلي الكلام المتعارف"(١).

ولاتختص فكرة وجود مستويين للقول وضرورة توفرهما معاً في القول الواحد – بالشعر وحده، إذ نجدها في النثر أيضاً، مما يمكن القول معه أنها تمثل النظرة المتكاملة لجوهر الفن فيهما.

وتبدو هذه النظرة في النثر عند ابن رشد من خلال تأكيده لضرورة توافر الإفهام والإلذاذ للصور الفنية في الخطابة حيث يقول : "ليس كل إبدال وتغيير يصلح لهذه الصناعة (يقصد الخطابة)، وإنما الذي يصلح لها من التغييرات ما وجدت فيه هذه الزيادة، أعني جودة الإفهام مع الإلذاذ"(٢). فالمستوى الذي يسعى إلى الإفهام والإيضاح يجب أن يتكامل مع المستوى الذي يسعى إلى الإلذاذ؛ لأن الاعتماد على أحد المستويين دون الآخر – يؤدي إلى الإخفاق والفشل في تحقيق أية قيمة عملية أو جمالية.

---

(١) تلخيص الشعر : ١٤٣ / ١٤٤.

(٢) تلخيص الخطابة : ٢٩١، والمصدر نفسه : ٢٩٢.

ومن هنا نجد ابن رشد يدعو إلى استعمال الصور الفنية ذات البعد الإيحائي في الخطابة - مثلها في ذلك مثل الشعر - وذلك على الرغم من دعوته السابقة إلى قصر الغرابة على الشعر، يقول : "ينبغي لمن أراد أن يجيد القول في هاتين الصناعتين (يقصد الشعر والخطابة) أن يجعله غريبا"(١). فإذا علمنا أنه فسر الغرابة بأنها الصور الفنية التي تعتمد على النقل والتبديل والاشتراك اللفظي(٢)، فإننا ندرك أن هناك مستويين للكلام في الخطابة، يسعى أحدهما إلى الإيضاح والإفهام ويعتمد على المشهور والذائع من الألفاظ والصور ويسعى الآخر إلى الإلذاذ والإمتاع ويعتمد على الصور الفنية ذات الجدة والإيحاء.

ومن هنا فإن اعتماد المستوى الأول وحده في التنظير النقدي، وجعله أساساً لطبيعة الصورة الفنية في النثر لايتوافق مع النظرة المتكاملة التي تستقصي رصد الخصائص المميزة للصورة الفنية في النثر، ومقارنتها بما تتميز به مثيلتها في الشعر، كما أن قصر الصورة الفنية على الشهرة والوضوح فقط تفريغ ومحو لمعنى الفنية فيها.

**ثالثاً** : تتأكد فكرة تعدد مستويات القول وتنوع طبيعة الصورة الفنية تبعاً لذلك، عندما نجد أن النظرة المتكاملة التي تستقصي خواص الصورة الفنية في النثر تؤكد أن طبيعة الصور في النثر تختلف باختلاف الموضوع والمقام.

فبالرغم مما يقرره ابن سينا من أن الاستعارات والمجازات أليق بالشعر منها بالنثر، فإنه يقرر أيضاً أن هذا الأمر يجب أن يقيّد، إذ يتفاوت أمر هذه اللياقة تبعا لحاجة الموضوع إليها، فلكل موضوع مايلائمه ويليق به من الصور الفنية، يقول : "واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام والنثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر، وهو مع ذلك متفاوت، فإنه ليس قولك لرجل لاتعرف اسمه، يارجل، كما تقول له، ياغُلَيم، فإن هذا أشد بعدا من الواجب، على أن له موضعا يلائمه ويليق به، ولاينبغي أن يُقتدي في ذلك

---

(١) تلخيص الخطابة : ٣٦١.

(٢) انظر تلخيص الشعر : ١٤٣.

بالشعر، فإن الخطابة معدة إلى الإقناع والشعر ليس للإقناع والتصديق، ولكن للتخييل"(١).

إن حرص ابن سينا على "الواجب" أو المفروض في النثر، وتأكيده لمراعاة غاية الإقناع والتصديق، لم يمنعه من أن يقرر أن النثر قد يتخطى هذا الواجب، أو كما يقول: "فإن هذا أشد بعداً من الواجب"، لأن هناك مايسوغ تخطيه، أو بتعبيره هو "على أن له موضعاً يلائمه ويليق به". ويعد تخوفه وتحذيره من أن "يقتدي في ذلك بالشعر" خير دليل على إمكانية تخطي الحدود والفواصل، ولكن هذا النص يفرض تساؤلاً قد يكون مهما في تعضيد فكرة تعدد مستويات القول، وتنوع الصور الفنية تبعاً لذلك. إننا نلاحظ أن ابن سينا يذكر "أن استعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة"، أي أن هناك أقوالاً موزونة تقابلها أقوال منثورة، ثم يردف ذلك بقوله : "ومناسبتها للكلام النثر المرسل، أقل من مناسبتها للشعر" أي أن النثر المرسل هو الذي يقابل الشعر هنا. والتساؤل الذي يعنّ لنا هو، لماذا قابل بين الأقاويل المنثورة، والأقاويل الموزونة أولا، ثم قابل بين النثر المرسل والشعر ثانياً ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول : إنه لابد أن يكون لهذا التقابل دلالة في تمييز الخصائص الفاصلة بين الصورة في الشعر والنثر، خاصة أنه لم يعهد على أسلوب ابن سينا أنه يأتي بالمترادفات لمجرد إطناب القول أو تزيينه، ومن هنا فإنه يمكن القول بأن المراد من هذا التقابل هو تخصيص الدلالات، وبيان المراد من الأقاويل الموزونة، والأقاويل المنثورة التي يتحقق فيها أعلى نسبة من الصور الفنية، أو أقل نسبة منها، فالكلام المرسل هو الذي يمثل أدني مستوي فني في الأقوال المنثورة يمكن أن تتحقق فيه إشارته إلى قلة استعمال الصور الفنية، كما أن الشعر هو الذي يمثل أعلى مستوى فني في الأقاويل الموزونة يمكن أن تتحقق فيه إشارته إلى كثرة استعمال الصور الفنية.

ولا شك أن هناك مستويات متعددة يتحكم في فنيتها قربها أو بعدها من

---

(١) الخطابة : ٢٠٣.

المستوى الأعلى أو الأدنى(١)، ومن هنا يمكن أن نفسر قول ابن سينا :"وهو مع ذلك متفاوت" بناء على تدرج الأساليب ونصيبها من الفن. فالنثر يتفاوت استعماله للصور الفنية تبعاً لاقترابه من الحد الأدنى للنثرية المحضة، أو لاقترابه من الحد الأعلى للشعرية المحضة، ولا شك أن النثر الفني لم يكتسب هذه الصفة إلا بما توفر فيه من الصفات الشعرية سواء من حيث الوزن أم من حيث الصورة الفنية والأساليب، ولاشك أن هذا التدرج في الأساليب يرجع إلي مايفرضه الموضوع والمقام من أدوات فنية.

ويؤكد ابن سينا هذه الحقيقة، فيذكر أن استعمال النثر للألفاظ المغيّرة أو الصور الفنية لايتم كيفما اتفق، وإنما يتحكم فيه مايليق بالموضوع وبالمستوى العام الذي يهدف إليه، فإذا كان الموضوع يهدف إلى الحقيقة فلا داعي للصور الفنية، أما إذا كان يهدف إلى الإيحاء وإثراء الجانب الجمالي، فإن كل مايسهم في إبراز هذا الجانب مطلوب ويجب استعماله، ولذا يضرب مثالا يوضح وجهة نظره هذه، فيذكر أن الزينة التي تجمل بالصبي لاتليق بالشيوخ والعكس صحيح : يقول :"وكيف كان فينبغي أن يستعمل من الألفاظ الموضوعة أي المطابقة والمتغيرة أي المستعارة، ومايجري مجراها من المجاز مايليق بالشئ، لاكيف اتفق، وذلك على حسب الشئ ومضاده، وأن يقايس بينه وبين ضده فيعلم اختصاصه بما يليق، فإن الشيخ يجمل به شئ من الزينة بعينه، ولا يجمل به ضده، وبالصبي شئ آخر، ويبين ذلك إذا قوبل الشيخ بالصبي، فروعي مايجمل بالصبي، فيعلم أن ذلك لايجمل بالشيخ"(٢).

---

(١) يذكر جون كوين أنه يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم يمثل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر المجاوزة، وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعرية، بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة والنثر الأدبي وقصيدة النثر، وبالقرب من القطب الآخر توجد العلمية، والمجاوزة في هذه اللغة ليست منعدمة، ولكنها تتجه نحو الصفر. (انظر بناء لغة الشعر : ٣٤، ٣٥، وراجع المرجع نفسه صفحات: ١٩ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥. وانظر أيضاً : نظرية البنائية في النقد الأدبي. د. صلاح فضل : ٢٦٧ / ٣٦٨. والأسلوب : د. سعد مصلوح : ٥٤، والفنون والإنسان إروين إدمان : ٥٨، ونظرية الأنوا ع الأدبية لڤينسه: ٢/٣٩٢.

(٢) الخطابة : ٢٠٥.

ومن هنا فإنه يرى أن المستوى الانفعالي للكلام غير المستوى التقريري، وأن مايلائم هذا لايلائم ذاك، وذلك لأن الانفعال يصهر العلاقات ويوحدها، ويصبغ الوجود بألوانه، ويكشف لنا عن معالم وموجودات جديدة، ولاشك أن الكلام العادي يعجز عن تصوير ذلك، لأن الانفعال ينأى عن التقرير ويتعارض معه، ولاسبيل أمام المرء إلا الاستعانة بالخيال وأدواته الفنية لكي يعبر عنه. أما إذا كان التقرير هو المراد من الكلام فإن التعبير عنه لايتحقق إلا بالوضوح والتصريح، يقول ابن سينا : "وإذا أردت أن تحدث انفعالاً، فلا تأت بضمير البتة، فإنهما متمانعان، فإن الانفعال يشغل عن الضمير، والضمير يشغل عن الانفعال، فإن الانفعال يتقرر بالتخييل والألم، ويميل بالاختيار إلى حال، والضمير يخبر إخباراً من غير اختيار"(١).

ويعرض ابن سينا مرة أخرى لضرورة مراعاة مايتطلبه المستوى الانفعالي أو المستوى التقريري، فيذكر أن استعمال الألفاظ المعدولة أو المغيَّرة أو بمعنى آخر - الصورة الفنية، لايجب أن يكون في كل موضوع لأنها لاتدل مباشرة على المعنى المراد منها، وإنما تدل عليه بالعَرَض، ومن هنا فإن استعمال اللفظ المعتدل أو المطابق للمعنى مقدم عليها إذا تطلبه المستوى الدلالي انفعاليا، وفي أثناء ذلك يشير إلى أن الصور الفنية تحسن جداً في الشعر كما تحسن في الخطابة، إذا كان المقام مقام انفعال، كما يُبَيِّن أن استعمالها يتفاوت تبعاً لاختلاف موضوعات الخطابة، فهي نافعة في المشورات والمنافرات، بينما يكون اللفظ المعتدل أو المطابق هو الأصلح في الشكاية أو المشاجرات، يقول : "وليس يحسن استعمال المعدول حيث يوجد اللفظ المعتدل، الموجز، المحصل، فإن المعدول لايدل النفس على معنى يقع عنده، بل إنما يدل على المراد بالعَرَض، كما علمت، فيجب ألا تعتقد أن في استعماله كل تلك الفصاحة والشرف، بل يجب أن تستعملها في التعريضات حيث يكره التصريح، وفي التهويلات، وحيث يراد التعجيب والتغريب، وهذه الأشياء تجوز في الإفراطات المديحية والهجائية، حيث تذكر خيرات وشرور، لا لأجل أن ينتفع بها، وكذلك تحسن جداً في الشعر، وأما في المشورات فلا تحسن إلا حيث

---

(١) الخطابة : ٢٤٤.

يراد تهويل ما بالتحذير، وأما الشكاية فقلما يحتاج فيها إلا إلى مايدل على المعنى بالمطابقة"(١).

ومما يؤيد هذا أيضاً أنه يرى أن استعمال أو عدم استعمال الصور الفنية في الخطابة متوقف على نوعية المتلقين ووجودهم على هيئة اجتماع أو انفراد(٢)، فالموضوع والمقام هنا هما اللذان يحددان الاستعمال.

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا في أن طبيعة الصورة الفنية تتبع اختلاف مستويات القول، وتنوع الموضوعات والمقامات، إذ نجد أنه بالرغم من أنه يرى - نظرياً- أن الشعر يستعمل مع الألفاظ المغيِّرة ماهو أكثر تخييلاً، وأن الخطابة تستعمل منها ماهو أقل تخييلاً، إلا أنه يدرك تماماً أن ذلك يتفاضل "بحسب اختلاف مافيه القول"، أي أن الموضوع والمقام هما اللذان يفرضان طبيعة الألفاظ المغيِّرة، كأن تكون أكثر أو أقل تخييلا، ولذا يستقي من الواقع الفني مثالا يؤكد من خلاله هذه الفكرة، حيث يرى أنه لولا ماستخدم فيه من الألفاظ الأكثر تخييلا لأخفق التعبير، ولما أعطى الكلام حقه ونصيبه من الإيحاء والتأثير. يقول : "والألفاظ المغيِّرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيِّل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ماهو أكثر تخييلا، وأما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ماهو أقل، وبمقدار مايليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشئ المتكلم فيه. فإن ذلك أيضاً يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف مافيه القول. مثال ذلك، مايحكى أن المنصور لما دخل الكعبة، رأى رجلاً قد سبقه بالدخول، وكان قد أمر ألا يدخل إليها أحد قبله من العامة، فقال له : أما سمعت النداء ؟. فقال بلى: فقال: أو ماتعرفني ؟. فقال : بلى ، فقال له : فكيف تجاسرت ؟. فقال له الرجل : وكيف لاأتجاسر عليك ؟، وهل أنت إلا نطفة مَذِرة، وفي آخر أمرك إلا جيفة قذرة، وأنت فيما بين ذلك تحمل عذرة، فخلّي عنه، إذ صَغُرت بهذا القول نفسه عنده، أعني نفس المنصور، وقد كان له أن يستعمل معه تغييرات هي أقل في التحقير من هذه، وهي مثل

---

(١) الخطابة : ٢١٨، وراجع المصدر نفسه ٢٢١.

أن يقول له : وهل أنت إلا ملك من الملوك، أو: هل أنت إلا رجل من الناس، أو : هل أنت إلا عبد من عبيد الله. فإن هذه كلها متفاضلة في التصغير، إلا أن يشبه أنه ماكان ينجو من سطوته إلا بمثل هذا التصغير الذي استعمل معه، فإنه قول مخسس جداً"(١).

وبناء على هذا يمكن القول بأن مايقصده ابن رشد من أن الشعر يستعمل ماهو أكثر تخييلا، وأن الخطابة تستعمل ماهو أقل تخييلا - هو أنه يشير إلى أن أعلى مستوى من مستويات الفن الشعري يتحقق في الشعر - هو الذي يستخدم الصورة الفنية الأكثر إيحاء وتخييلا، وأن أدنى مستوى من مستويات النثر الفني - هو الذي يستخدم الصور الفنية الأقل إيحاء وتخييلا، كما يمكن القول بأن اعترافه بأن الفيصل الحقيقي في بيان طبيعة الصور الفنية هو الموضوع، أو بتعبيره - "مافيه القول" - يؤكد أن لكل من الشعر والنثر مستويات متعددة تتصف بدرجة معينة من الفنية تبعاً لقربها أو بعدها من المستوى الذي تتمثل فيه قمة الشعرية أو الفنية، أو من المستوى الأدنى الذي تتمثل فيه قمة النثرية.

ومن هنا فإنه يرى - كما سبق - أن رأينا عند ابن سينا - أن المستوى الانفعالي للكلام غير المستوى التقريري، وأنه لايصلح أن يخلط بين الوسائل التعبيرية التي تحققهما، لما يترتب على هذا الخلط من إخفاق في التعبير، وضعف في الأسلوب يقول : "وإذا أردت أن تعمل قولا انفعاليا فلا تعملن معه(٢) ضميرا تصديقيا، فإنك إن فعلت ذلك إما أن ترفع الانفعال الذي قصدت فعله، وإما أن يكون الضمير باطلاً لأنك تصدم بعضها ببعض، وإذا اجتمعا معا، فإما أن يفسد أحدهما الآخر، وإما أن يوهنه"(٣).

وتأكيداً لكون الموضوع هو الذي يفرض أدواته الفنية بعيداً عن الإطار التنظيري، فإن ابن رشد يبيح للخطيب أن يميل إلى الإفراط والغلو في التصوير الفني،

---

(١) تلخيص الخطابة : ٢٦١.

(٢) في الأصل منه ولايستقيم بها السياق.

(٣) تلخيص الخطابة : ٣٢٤، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٤٥.

إذا اقتضى ذلك الموضوع، وفرضته الحالة الانفعالية، أو على حد تعبيره - "إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير عجيباً بديعا". وتبدو أهمية هذه النظرة إذا علمنا أنه يرى أن هذا الغلو كذب بيّن، أي يتعارض مع التصديق الذي تسعى إليه الخطابة، وإذا علمنا أيضاً أنه يقصر الغلو والإفراط على الشعر وحده كما مر بنا سابقاً. يقول : "وقد يقع الإقناع اللذيذ بالتغيير الذي يستعمل في الشئ على جهة الغلو والإفراط، وذلك إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير عجيبا بديعا، إلا أنه كذب بيّن، مثل قولهم : ضرة الشمس، وأخت الزهرة، أو أجمل من الزهرة، وأعلى موضعاً من الشمس"(١).

وفي رصده للتغييرات الباردة أو الصور الفنية الرديئة، يأتي ابن رشد بالوصف ومايضاده، مما يؤكد أنه ليست هناك صفات ثابتة للجودة أو الرداءة، وأن الذي يتحكم في هذا الأمر هو قدرتها على التعبير عن الموضوع أو عدم قدرتها، وفي هذا مايؤكد أن طبيعة الصور الفنية تتنوع تبعاً لتنوع الأساليب والموضوعات. يقول ابن رشد : "وأما الصنف الرابع من الألفاظ الباردة، فيكون في التغييرات التي ليست بجميلة، وذلك يعرض فيها من وجوه : إما أن يكون من أشياء بعيدة، وإما من أشياء قريبة، وإما من أمور ظاهرة، وإما من أمور خفية، وإما من أمور تخيل في الشئ زيادة مفرطة، أو نقصاً مفرطاً، وإما من أشياء خسيسة، وإما أن يتركب أكثر من واحد من هذه الأنواع، ولن يعسر على من تفقد الخطب والأشعار مثالات هذه الأصناف" (٢).

فنحن أمام ثنائيات من المتضادات تمثل في طرفيها أوصافاً رديئة للصورة الفنية، ففشل الصورة ورداءتها قد يكون في البعد أو في القرب، أو في الوضوح والظهور، أو في الغموض والخفاء، أو في الإفراط في الخيال، أو في القصور فيه، أو في اجتماع أكثر من وصف من هذه الأوصاف. ونلاحظ أنه يذكر هذه المتضادات دون أن يضرب أمثلة توضحها، مكتفياً بإرشاد من يريد أن يقف على حقيقتها إلى تفقدها في

---

(١) تلخيص الخطابة : ٢٩٧ وانظر المصدر نفسه: ٢٦٥، حيث يرى ضرورة الإتيان بالتغييرات المناسبة للموضوع.

(٢) المصدر نفسه : ٢٧١.

الخطب والأشعار، فماذا يعني هذا؟ ولماذا أحال إلى الخطب والأشعار معاً، ولم يفرد أياً منهما بالإحالة ؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول : إنه بالرغم من أننا نرى أن النظرة الوسطية هي التي تحكم نظرة ابن رشد والفلاسفة[1] عموماً إلى مقومات الفن، فإنه يمكن القول بأن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية عند ابن رشد يؤكد أن هذه الوسطية قد لاتكون مجدية في إعطاء الموضوع حقه من الإيحاء والتخييل، فلقد رأيناه يدعو إلى الشهرة والقرب والوضوح والبساطة، كما رأيناه يدعو إلى الجدة والغرابة والغلو والإفراط والتركيب، وفي كلتا الدعوتين نجده يذكر أنها هي التي تحقق جودة القول، ومن هنا فإنه من الغبن أن نفسر النص السابق بأن المراد بالتغييرات الباردة هو ماتجاوز الوسطية، وإنما الأجدر بنا أن نفسر حشد ابن رشد لتلك المتناقضات في إطار النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية عنده، وهي التي تذهب إلي أن طبيعة الصورة الفنية تتعدد بتعدد مستويات القول، وتتنوع بتنوع الموضوعات.

ومما يعضد هذا التفسير أنه قد أحال إلى الواقع ممثلاً في الخطب والأشعار، وكأنه يقول : إنه ليست هناك قاعدة واحدة يرجع إليها في بيان أمر الجودة والرداءة، لأن ماقد يكون حسنا من الصور الفنية في بعض الخطب والأشعار قد يكون رديئا في بعضها الآخر، وذلك لأن الاعتماد على نوعية واحدة من الصور في كل الموضوعات يعوق عملية الإيحاء، ويتنافى مع تعدد مستويات القول، فالمستوى الدلالي الذي يمثله الموضوع قد يكون انفعالياً أو تقريرياً، ولا شك أن مايتطلبه هذا من صور فنية غير مايتطلبه ذاك، ومن هنا فالبعد في الصورة الفنية قد يكون حسنا، وقد يكون رديئا، وكذلك الأمر في القرب والظهور والخفاء والإفراط والتقصير؛ لأن الفيصل في معيار الجودة أو الرداءة هو مناسبتها للموضوع ولمستوى القول، وقدرتها على الإيحاء والتخييل أو الإخفاق فيهما.

---

(١) راجع الخطابة لابن سينا : ١٧٦ / ٢٠٢ / ٢١٠ / ٢١٩ / ٢٢٩ / ٢٣٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٢٢ / ٢٢٣ / ٢٩٢ / ٢٩٦.

كما يمكننا أن نفسر إحالة ابن رشد إلى الخطب والأشعار معا، وعدم انفراد أي منهما بالإحالة، بأن طبيعة الصور الفنية لاتختلف في الشعر عنها في النثر، وإلا ما وصفت بأنها فنية، ولكن من المسلم به أن هذه الطبيعة تختلف باختلاف موضوعات النثر، كما تختلف باختلاف موضوعات الشعر، ولذا نجد ابن رشد يذكر أن لكل جنس نثري نوعاً خاصا من التغييرات أو الصور الفنية لايصلح إلا لغيره[1]، كما يذكر أن استعمال أو عدم استعمال الصورة الفنية محكوم بالمقام وبنوعية المتلقين وقدراتهم على الفهم والتمييز[2].

**رابعا** : ومما يؤيد ما ذهبنا إليه من أن طبيعة الصورة الفنية عند الفلاسفة لا تختلف في الشعر عنها في النثر ، وإنما تختلف في النوع الواحد من الشعر أو من النثر تبعا للموضوع وللمستوي الدلالي وللسياق الخارجي، لا تبعا لكونه منتسبا إلي الشعر أو إلي النثر - مما يؤيد هذا أننا نجد أهم خصيصتين من خصائص الصورة الفنية في الشعر موجودتان أيضا في النثر، وهما :

أ) مراعاة أوجه المناسبة بين أطراف الصورة [3] .

ب) التقديم الحسي للصورة .

**أما فيما يخص الخصيصة الأولي** : فإن المقارنة بين ما ورد بشأنها في الشعر وفي النثر يؤكد اشتراكهما فيها، ففي الشعر يري الفارابي أن كمال القول أو نقصانه يتوقف علي مراعاة التناسب والملاءمة بين أطراف الصورة، حتي لو كانت المشابهة بعيدة ، يقول:" يكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قريبها أو

---

(١) راجع تلخيص الخطابة : ٣٠٢ / ٣٠٥.

(٢) راجع المصدر نفسه : ٢٦٢ / ٢٦٣ / ٣٠٤.

(٣) يلاحظ أن النقاد العرب – في حديثهم عن عمود الشعر العربي – قد رأوا ضرورة مراعاة هذه الخصيصة في الشعر (انظر مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: ٩ – ١١) كما رأوا أن النثر يشترك معه فيها (انظر الموازنة: ١/٢٣ / ١٢٩ / ٢٠١ / ٢٩٩ / ٢٦٦ / ٢٦٩ / ٢٧٦ / ٤٣٣، والوساطة: ٣٦ / ٤١ / ٤٢٩ / ٤٣٣ / ٤٣٩).

بعدها ... وجودة التشبيه تختلف ، فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتي يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفي علي الشعراء، فمن ذلك أن يشبهوا أ ب ، ب جـ ، لأجل أنه يوجد بين أ ، ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب ، جـ مشابهة قريبة معروفة ، فيدرّجوا الكلام في ذلك حتي يخطروا ببال السامعين والمنشدين ما بين أ ب ، ب جـ ، وإن كانت في الأصل بعيدة [١].

أما في الخطابة فيري أن التخييل لا يتحقق إلا بوجود تشابه بين أمرين ، وأن وجه التشابه قد يكون قريبا معروفا للجميع ، وقد يكون شديد الخفاء ، وفي هذه الحالة يري أنه ينبغي التصريح به حتي لا يكون سببا في إعاقة توصيل الصورة إلي المتلقي ، كما يذكر أن وجه الشبه قد يكون في خواص الأمرين الشكلية أو المعنوية، وإذا كانت الخواص الشكلية مما يسهل إدراكه ، فإن الخواص المعنوية تحتاج إلي النص عليها ، ومن هنا يري أن الشبه بين أمرين قد يكون في خصيصة معنوية تعمهما ، وقد يرجع إلي كون نسبة الأمرين إلي ما ينسبان إليه نسبة واحدة؛ أو نسبتين متشابهتين، أى أن تكون نسبتهما إلى شيء واحد نسبة واحدة أو نسبة أحدهما إلى شيء ما آخر، كنسبة الآخر إلى شيء ما غيره ، فإذا كان لأحد الأمرين خصيصة معينة ، فانه يلزم أن تكون للأمر الآخر أيضا ، مع ملاحظة أن وجه الشبه قد يكون قريبا أو بعيدا [٢].

ومن هذا يتبين لنا أن الفارابي يحرص علي مراعاة أوجه التناسب بين طرفي الصورة في الشعر ، كما يحرص علي مراعاته في النثر ، سواء أكان هذا التناسب ظاهرا قريبا أم خفيا بعيدا ، إذ قد يكون التناسب عنده راجعا إلي ملاحظة الخواص المعنوية والنفسية بين الأمرين .

أما ابن سينا، فيتجلي موقفه من ضرورة مراعاة التناسب بين طرفي الصورة الفنية ، في أنه يرفض المحاكاة البعيدة التي لا يكون لها سند من الواقع ، ففي الشعر

---

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعر : ١٥٧.

(٢) راجع الخطابة للفارابي : ٥٩ – ٦١.

يري أنه :"قد يخطيء الشعراء في التشبيه إذ أبعدوا"(١)، وأنّ "ما كان بعيدا عن الوجود أصلا، فينبغي ألا يستعمل "(٢)، وأنه " لا تصح المحاكاة بما لا يمكن ، وإن كان غير ظاهر الإحالة "(٣) ، وذلك لأن الشعر " إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد ، ويدخل في الضرورة "(٤)، إذ أن " الموجود والممكن أشد إقناعا للنفس"(٥).

ولا شك أن حرص ابن سينا علي الموجود والممكن ، ورفضه للبعيد والمخترع وغير الممكن يشي بأهمية مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة الفنية ، فالموجود والممكن وجوده، يتضمن معرفة المتلقي لأوجه المشابهة بين الأمور ، فيكون أتم قبولا لها، ويتحقق الغرض الذي يسعي الشعر إلي تحقيقه ، وتنتفي هذه المعرفة ، ولا يتحقق هذا الغرض إذا كانت أطراف الصورة مما لا يمكن وقوعه لاستحالتها ومغايرتها للواقع المعيش ، أو كانت أوجه المشابهة بينهما بعيدة وشديدة الخفاء مما يعوق عملية التلقي ، ولذا نجد أنه بالرغم من قوله إن المخترع قد يكون ذا نفع في التخييل الشعري ، إلا أننا نجد حرصه علي ملابسة الواقع ووجود أوجه التناسب بين أطراف الصورة – يدفعه إلي تحديد صفات المسموح به من المخترعات، وذلك بأن تكون علي قياس المسميات الموجودة ، أو علي شاكلة الواقع والممكن الموجود.(٦).

أما في الخطابة فيبدو حرصه علي مراعاة التناسب بين أطراف الصورة الفنية في دعوته إلي أن تكون هذه الأطراف من أجناس متناسبة غير بعيدة، لأن ذلك يحقق ـ من وجهة نظره ـ وظيفة الصورة في التحسين، أو التقبيح، أو التصغير، أو التهوين، أو التكبير والتعظيم ، يقول :" وينبغي للخطيب إذا أراد أن يستعير ويغيّر حيث يريد التحسين أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس ، محاك له غير بعيد منه ، ولا خارج عنه ، فإنه إذا أراد أن يحقر إنسانا ويقبحه ، فيجب لا محالة أن يحاكيه بشيء بعيد من جنس ما يفعله ، بل يقول ، إن أراد أن يقبح ملتمسا ويحقره:

---

(١) الخطابة : ٢٣١.
(٢) فن الشعر : ١٨٩.
(٣) فن الشعر : ١٩٧.
(٤) المصدر نفسه : ١٨٣.
(٥) المصدر نفسه : ١٨٤.
(٦) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

إن فلانا ليتكدي ، وإذا أراد أن يفخم أمر حريز ،لم يبعد بالمحاكاة ، بل حاكاه بأنه حاذق بما يتعاطاه ، وكما يقال للص المحتال : إنه لص بالتدبير والحيلة ، وربما كان ما يحاكيه به ليس يخرجه إلي ضد المعني ، بل يجعله أصغر أو أكبر فيه ، كمن يهون حال الظالم ، فيقول مخطيء مسيء ، أو يعظم الظنية في أمر من أساء وأخطأ، فيقول : ظالم ، متعد ، وكذلك يقول لمن سرق : إنه أخذ وتناول تارة ، يريد بذلك تخفيف الأمر ، أو أغار وانتهب أخري ، يريد بذلك تعظيم الأمر" [1].

ومما يدل علي هذا أيضا قوله :" وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما ، فأراد أن يستعير له ، فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة، ولا يمعن في الإغراب ، بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه" [2]. ولهذا فإنه يري ضرورة عدم تداخل الصور الفنية حتي لا تخفي أوجه التشابه بين أطرافها [3]، وضرورة مراعاة الدقة في اختيار الجانب المقصود إظهاره في المشابهة حتي تكون المحاكاة تامة [4]، كما يري ضرورة مراعاة أمر التجانس بين الصور المتوالية ، بحيث يجانس بين أطرافها المتناظرة ، كما يجانس بين أطرافها المتخالفة ، يقول :" ويجب في التشبيه والاستعارة إذا استعملا في شيئين معا ، أن يكونا متجانسين ، مثلا إذا دل علي الزهرة والمريخ معا بالاستعارة أو بالتمثيل أو بالمحاكاة ، فقيل في هذه : ماسكة الكأس، فينبغي أن يقال للمريخ : ماسك الحربة، حتي إذا كانا نظيرين ومتخالفين معا، يمثلان بشيئين متناظرين من جهة ، مختلفين من جهة خاصة كل واحد منهما " [5].

كما يري ابن سينا أن الخطابة كالشعر يجب ألا تخرج المحاكاة فيها عن الممكن والموجود ، وأنه إذا كان استعمال الأمثال المخترعة المعلوم كذبها – كما في كليلة ودمنة

---

(١) الخطابة : ٢٠٥ – ٢٠٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه : ٢٢٩.

(٤) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٥) الخطابة : ٢١٢.

- جائز في الخطابة ، فإن الأمثال الموجودة أفضل منها[1].

كما يتفق مع الفارابي في أن أوجه التناسب بين الأمرين المتشابهين قد تكون شكلية حسية ، وقد تكون معنوية ، يقول :" وجميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم ، أو مشاكلة في القوة ، أي مغنية غناء الشيء في فعل ، أو انفعال ، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة ، مبصرة كانت أو غيرها" [2].

ومما يحمد لابن سينا أنه بالرغم من حرصه علي مراعاة أمر التناسب بين أطراف الصورة الفنية إلا أنه يرى أن ذلك يجب ألا يكون على حساب الفن، فهو - وإن كان يرفض وجوه التناسب البعيدة والغريبة - يرفض أيضا وجوه التناسب الظاهرة جدا والقريبة ، ويري أنه لا بد من أن توشّي الصورة الفنية بالغموض الفني الذي يحقق الإيحاء والتأثير الجمالي ، وذلك لأنه إذا كانت الصور ذات الأطراف البعيدة تعوق عملية التلقي ، فإن الصورة ذات الأطراف القريبة الظاهرة تقضي علي جوهر الفن ، وما يؤدي إليه من إشباع نفسي ، وإدراك جمالي . لأنها ستكون في - العادة - مبتذلة ، عديمة الإيحاء ، سهلة الإدراك ، وغير محتاجة إلي تأمل وحشد نفسي .

ومن هنا فإنه يدعو إلي مراعاة اختيار الصور الفنية الجديرة بتحقيق الغموض الفني دون أن يتحول ذلك إلي ألغاز مبهمة ، ورموز مشكلة تستعصي علي الفهم ، يقول:" وكذلك الإغرابات ، فإنه ينبغي أن لا يمعن فيها ، فإن الإمعان في الصنعة نقيصة ، كما أن الإمعان في السخيف من العبارة والسفساف منها يكون مسترذلا ، وذلك هو الذي يفهمه كل الناس من ساعته ، وكذلك الذي يصعب فهمه أيضا مسترذل ، بل يجب أن تكون العبارة بحيث يفهمها الأماثل، دون سقاط الجمهور ويفهمونه متي أصاخوا إليه إصاخة متأمل ، ولم يحوجوا إلى نظر وفحص ، فإن هذا أيضا يكون غير قليل ، وإن المعتدل ، وخصوصا ، إذا شحن بالمطابقات المأخوذة من المتقابلات ، لذيذ جدا ، وكذلك إذا وقعت فيها استعارات لطيفة ، ليست شديدة البعد، وكل ذلك ينبغي

(١) المصدر نفسه : ١٦٧/ ١٦٩.

(٢) المصدر نفسه : ٢٠٨.

أن يكون بتأمل ونظر واختيار للأوفق .(١).

ولا تختلف نظرة ابن رشد إلي ضرورة مراعاة أمر التناسب بين أطراف الصورة الفنية في الشعر والنثر عما وجدناه عند الفارابي وابن سينا ، ففي الشعر ، يري أن المحاكاة التي تقوم علي مشابهة أشياء محسوسة بأشياء محسوسة أخري ، يجب أن تحافظ علي أوجه الشبه بينهما ، حتي توهم المتلقي بأنها هي هي (٢) ، ويري أيضا أن نجاح المحاكاة أو الصورة الفنية يتوقف علي قدرتها علي ابراز واختيار أوجه المناسبة بين المتشابهين، بحيث تكون هذه الأوجه قريبة غير بعيدة (٣). ولا يختلف الأمر في ذلك إذا كانت المحاكاة تقوم علي مشابهة أمور معنوية بأخري حسية ، إذ لابد من وجود مناسبة بينهما حتي توهم أنها هي، مثل قولهم في المِنَّة أنها طوق العنق ، أما ما كان غير مناسب ولا شبيه، فينبغي أن يطرح (٤).

إن حرص ابن رشد علي مراعاة أوجه التناسب بين طرفي الصورة ، حتي تبدو خواص الطرفين متطابقة أو علي حد تعبيره : « هي هي » هو الذي يدفعه إلي رفض البعد بين طرفي الصورة؛ لأنها تخل بمبدأ التناسب، وتبدو متكلفة (٥)، وهو الذي يدفعه إلي القول بأن « التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولاحقيقته » (٦).

ولذا يري أن المحاكاه في الشعر يجب أن تدور في فلك الموجود الممكن لا المخترع غير الممكن، يقول: " إن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمي أمثالا وقصصا، مثل ما في كتاب " دمنة وكليلة"، ولكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة، أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصدالهرب منها أو طلبها، أو مطابقة التشبيه لها" (٧).

---

(١) الخطابة: ٢٢٩.
(٢) انظر تلخيص الشعر : ١١٢.
(٣) انظر تلخيص الشعر : ١١٣.
(٤) انظر المصدر نفسه : ١١٣ – ١١٤.
(٥) انظر تلخيص الخطابة : ٣٠٠.
(٦) تلخيص الشعر : ١٢٨ .
(٧) تلخيص الشعر :٨٩.

فتنحية المخترع أو غير الممكن من دائرة المحاكاة الشعرية يرتبط بمهمة الشعر في الحث والردع، وذلك لأن هذه المهمة تتطلب واقعا موجودا يمكن الاقتداء به، أو العمل علي تغييره، أما المخترع والغير الممكن، فإنه لا يمكن أن يكون مُعينا علي تحقيق هذه المهمة، لكذبه وعدم وجود مايسنده من الواقع، ولهذا فإنه إذا اضطر إلي الاستعانة بالمخترع فيجب أن يكون علي شاكلة الواقع[1].

أما في الخطابة، فيري ابن رشد أن الأمر لا يختلف فيها عن الشعر، إذ يذكر أن التغييرات المنجحة هي التي تكون من الأشياء المتناسبة[2]، ثم يعلق علي ذلك فيقول: "والاستعارة التي تكون من هذا النوع ( يقصد التي تراعي أوجه المناسبة) كثيرة موجودة في أشعار العرب وخطبها "[3]، ولهذا فهو يرفض الصور البعيدة أطرافها[4]، والصورالتي تخرج عن دائرة الممكن والموجود، وذلك بالرغم من أنه يري أن الأمثال المخترعة أكثر قدرة علي إيجاد الشبيه من الأمثال الموجودة[5].

ويبدو حرص ابن رشد علي وجود التناسب بين أطراف الصورة الفنية في الخطابة في أنه يري ضرورة لمح الأصل الذي أخذت منه الصورة، بحيث يبدو وجه المناسبة بينهما، ولا يكون ذلك إلا إذا كان وجه الشبه أعرف وأوضح في المشبه به منه في المشبه، وإذا لم يتحقق هذا، فإن الصورة تخفق في أداء مهمتها في الكشف عن أوجه الاتصالات بين الأشياء المتباينة، وفي التعرف علي معالم جديدة ، يقول: "والمثالات فينبغي أن تكون بالجملة بحيث يفهم منها الشيء الذي أخذ المثال بدلا منه، ويفهم في الشيء الذي استعمل المثال بدله، أعني أن يكون أعرف من الممثَّل، وضده أعرف من ضد الممثل، فإنه متي لم يكن المثال هكذا، كان إما ليس يثبت شيئا، وإما أن يثبت به ما قد ثبت"[6].

---

(١) تلخيص الشعر : ٩٢.

(٢) تلخيص الخطابة : ٣٩٤، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢١٤.

(٣) تلخيص الخطابة : ٢٩٤ .

(٤) انظر المصدر نفسه : ٢٩٢.

(٥) انظر المصدر نفسه : ٢٦٨/٢١٤/٢١٢.

(٦) انظر المصدر نفسه : ٣٣٢.

ويعدد ابن رشد أوجه التناسب المختلفة بين الأشياء المتباينة ، فيري أنها قد ترد إلي الشكل والهيئة واللون، وقد ترد إلي اشتراكها في الجنس أو النوع، وقد ترد إلي ما بينها من خواص معنوية مثل تشابه الأفعال أو الأخلاق(١).

ولا شك أن تعدد هذه الأوجه يسمح للأديب بحرية الاختيار المناسب الذي يتفق مع ما فيه القول، وذلك بالرغم مما قد يبدو من أن تحديد الاختيار بدائرة التناسب حجر علي حرية الإبداع وذلك لأن ترك الحرية للأديب بدون قيود ستحول إنتاجه إلى ألغاز ورموز مبهمة، وستعوق المتلقي عن عملية التلقي، والاتصال بالنص، مما يتعارض مع المهمة المعرفية والعملية التي يسعي الأديب إلي تحقيقها.

ومن هنا فإن ابن رشد يري أنه إذا لم يرغب الأديب في إبراز أوجه التناسب الشكلية بين الأشياء المتباينة، فإن بإمكانه أن يبرز أوجه التناسب المعنوية، إذ يمكنه أن يبرز ما يشترك بينها من خواص الجنس أو النوع، سواء أكان الجنس أو النوع قريبا أم بعيدا، وسواء أكانت أوجه الشبه قريبة أم بعيدة، كما أنه يمكن أن يبرز أوجه التناسب بينها عن طريق ملاحظة البعد النفسي والإيحائي الكامن فيها، وذلك لأن الفيصل في نجاح الصورة أو فشلها ليس في مراعاة أمر التناسب كيفما اتفق، وإنما في اكتشاف أوجه التناسب المناسبة للمعني الذي استخدمت الصورة بدلا منه بحيث تبدو وكأن الموضوع هو الذي يفرضها، فتنأي عن الضحالة والسخف، وتحقق الإيحاء الفني المطلوب، ولذا يضرب ابن رشد مثلا يستقيه من أرسطو يوضح فيه إمكانية الاعتماد علي البعد النفسي في إيجاد أوجه التناسب بين الأشياء، وإن أدي هذا إلي أن تكون أطراف الصورة مكونة من أشياء بعيدة، فالمشتري كان يسمي في زمان أرسطو ذا الكؤوس؛ لأنه يرمز عند اليونانيين إلي الحب والود والصفح، وعندما يكون الناس بهذه الحالة ، فإن الكؤوس تكون بأيديهم ابتهاجا وسرورا، كما أن المريخ كان يسمي عند اليونانيين ذا المجن، لأنه يرمز إلي الحرب والتباغض، وعندما يكون الناس في هذه الحالة فإنهم يمسكون آلات الحرب، ومنها المجان، فالصورة في المثالين السابقين قد

---

(١) تلخيص الخطابة : ٢٦٨ ، وقارن بالخطابة لأرسطو :١٩١.

قامت علي مراعاة البعد النفسي بين طرفيها، وإن كانا بعيدين . يقول :" والتغيير المثالي ينبغي أن يكون أمرا مناسبا للمعني الذي استعمل بدله، وبخاصة متي استعمل التغيير في أشياء متباينة مثل ما حكي أرسطو أن الشعراء في زمانه كانوا يسمون المشتري ذا الكؤس، وكانوا يسمون المريخ ذا المجن، وذلك أنه لما كانوا يعتقدون أن المشتري كوكب الألفة والمحبة والصداقة والصفح، والناس إنما تكون بأيديهم الكؤس وهم بهذه الحال، استعاروا له هذا الاسم لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد، ولما كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض والتقاطع، وكان الناس إنما تكون بأيديهم المجان والترسة عندالحروب، استعاروا له هذا الاسم، فهذان التغييران إذن مناسبان، إلا أنهما من أمور بعيدة، وأرسطو يري أن تكون التغييرات الجميلة المثالية من الأمور التي هي واحدة بالنوع، وذلك بأن يشبه الإنسان بالإنسان المناسب له، مثل أن يشبه الجميل بيوسف، فإن لم تكن واحدة بالنوع فتكون واحدة بالجنس القريب مثل تشبيه العرب المرأة الحسناء بالظبية، فإن لم يكن فبالجنس البعيد، مثل تشبيههم المرأة الحسناء بالشمس، وأما إذا كان التغيير من أمور لا ترتقي إلي جنس واحد، وإن كان بعيدا فهو ردىء"(1).

وبالرغم من أن ابن رشد يدعو إلي ضرورة مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة الفنية بحيث تكون مفهومة غير ملغزة، إلا أنه يرفض أن يكون ذلك عائقا أمام تحقيق القيم الجمالية للعمل الأدبي، ولهذا فإنه يدعو إلي ضرورة المحافظة علي إيحائية الصورة عن طريق وجود الغموض الفني الذي لا يخرج إلي حد الإلغاز والإبهام . يقول:"فربما كان الأنفع في مواضع أن يكون التغيير فيه رمز ما وإشكال"(2). ويوضح هذا فيذكر أن معيار الجودة في الصور الفنية، هو أن تجمع بين جودة الإفهام وجودة الإلذاذ، أي أن تنجح في الوصول إلي المتلقي وتؤثر فيه جماليا، ولكنه يحدد معني

---

(1) تلخيص الخطابة : ٢٧١ ـ٢٧٢، وانظر المصدر نفسه : ٢٦٦ ، وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٨٨/١٨٩/١٩٧.

(2) تلخيص الخطابة : ٢٦٦، وقارن بالخطابة لأرسطو : ١٩٠.

الإفهام الذي يحقق القيم الجمالية بأنه الإفهام الموشّي بالغموض الفني، حتي تكون الصور ذات أبعاد وظلال إيحائية، وهذا لا يتحقق إلا إذا استطاعت أن تشد المتلقي وتأسره في دائرتها، فيتأملها، ويعيش في معيتها، ويفك رموز غموضها الشفيف، أما إذا كانت مسطحة الإيحاء، سهلة الإدراك، لا تحتاج إلي تأمل، فإنها تفقد معني الفنية، وتخلو من أية قيمة جمالية، فهي وإن كانت جيدة الإفهام، إلا أنها غير لذيذة، وكذلك الأمر إذا كانت الصور الفنية غامضة إلي حد الإلغاز والإبهام، وعدم الإدراك بعد طول تأمل، فهي تخلو من الإفهام لعدم التمكن من فك رموزها، كما أنها تخلو من الإلذاذ لأن عسر إدراك أبعادها يفقدها تأثيرها الجمالي وقدرتها الإيحائية. يقول:" من الواجب أن تكون الألفاظ الحسان المستعملة في هذه الصناعة، والاحتجاجات الحسان ما اجتمع فيه الأمران جميعا، أعني الالتذاذ وجودة الفهم ... ولهذا لا ينجح في هذه الصناعة فعل الذين يفعلون الضمائر فيها. والمثالات من الأشياء البينة جدا، المكشوفة لكل أحد، التي لا يحتاج أحد أن يفحص عنها، وكانت أمثال هذه معدودة في الاستدلالات السخيفة، وكذلك ليس ينبغي أن يكون المعني أيضا مما إذا قيل لم يفهم أو عسر تفهمه، كما أنه ليس، ينبغي أن يكون إذا قيل معروفا من ساعته، ولا أن يكون مما هو واجب أن يكون، ولكن يكون مما يضلل الفكر قليلاً، أعنى أنه يحصل فهمه بعد تأمل يسير، وذلك أن الأمر البين من ساعته قد يكون منه قياس لكن يكون غير لذيذ، كما يكون من الألفاظ الحقيقية، أعني التي ليست مستعارة، إفهام، لكن غير لذيذ"(١).

ومما تقدم يتضح أن ضرورة مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة الفنية لا تختص بالشعر وحده، وإنما يشترك معه النثر الفني، مما يؤكد أن الخصائص المميزة لطبيعة الصورة الفنية واحدة فيهما، كما اتضح مما سبق أيضا أن مراعاة أمر التناسب بين طرفي الصورة ، لا يجب أن يكون عائقا أمام ظهور القيم الجمالية والغموض الفني .

أما فيما يختص بالخصيصة الثانية التي تميز الصورة الفنية، وهي التقديم

(١) تلخيص الخطابة : ٢٩٢، وراجع المصدر نفسه : ٢٩٦/٢٩٧ .

الحسي للصورة، فإن المقارنة تظهر أنها مما تميز الصورة في الشعر وفي النثر الفني، إذ يري الفارابي أن الغرض من الصور الفنية هو إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم [١]، أي تقديمها بصورة محسوسة، كما يري أن هذا الأمر لا يختلف في الشعر عنه في الأقاويل الشعرية( النثر الفني) [٢].

أما ابن سينا فيري أن الحسية من مميزات الطبيعة الشعرية [٣]، وأن التشخيص(محاكاة الجماد بحي ناطق) من المحاكاة الخفية لاعتمادها علي التقديم الحسي للصورة[٤]، أما في الخطابة فيري أن جودة التغيير أو الصور الفنية يكمن في التقديم الحسي، أو كما يقول " كأنه يجعل الشيء قائما نصب العين "[٥]. كما يري أنه من الممكن الاستعانة بأكثر من وسيلة فنية لتجسيم الصور المشاهدة أمام العين [٦]. ولكنه يري أن ذلك يجب ألا يطغي علي مراعاة أوجه التناسب بين أطراف الصورة بحيث لا تكون بعيدة جدا أو قريبة جدا. يقول:" ومن أنواع الاستعارة اللفظية : أن تجعل أفعال الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس، كمن يقول : إن الغضب لجوج، وإن الشهوة ملحفة، والغم غريم سوء، وأحسنه مالا يبعد، ويكون قريبا مشاكلا، ولا يكون أيضا شديد الظهور، فإن المشابهة القريبة ليس ينتفع بها في التغيير فقط، بل وفي العلوم" [٧].

ولا يختلف موقف ابن رشد عن موقفي الفارابي وابن سينا، إذ يري أن"إجادة القصص الشعري، والبلوغ به إلي غاية التمام إنما يكون متي بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها، مبلغا يُري السامعين له كأنه محسوس ومنظور

---

(١) انظر مقالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥٨.

(٢) انظر جوامع الشعر :١٧٣ -١٧٤.

(٣) انظر فن الشعر: ١٨٩/١٩٠.

(٤) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر : ١٧ ، ١٨.

(٥) الخطابة : ٢٢٩.

(٦) المصدر نفسه :٢٣٠/٢٣١.

(٧) المصدر نفسه : ٢٣٠.

إليه"[1]. كما يري أن إقامة الجمادات مقام الناطقين مذهب مشهور يستعمله العرب في أشعارهم [2]، ولا يختلف الأمر بالنسبة للخطابة، إذ يري أن التقديم الحسي للصورة من الخصائص التي يجب أن يهتم بها الخطيب كما يهتم بها الشاعر، ولذا يكثر هذا الأمر في كلام البلغاء وأشعار المفلقين ، ويري أن ذلك يتم بالتغييرات الحسنة المشخّصة والمجسّمة، كما يتم بالصور المتقابلة، وبرصد تتابع الأفعال المعبرة عن الموقف. يقول: "ينبغي للمتكلم في الشيء علي طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذي يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر، وذلك بوصفه أفعاله الواقعة والمتوقعة، والاعتماد في جعل الشيء كأنه نصب العين، يكون بثلاثة أشياء، أحدهما: التغيير الحسن، والثاني: وضع مقابله حذاءه ، والثالث: وصف الأفعال الواقعة والمترقبة الوقوع، ومثال وصف الأفعال والإتيان بالمقابل قوله تعالي: (وبَشّرُوهُ بِغُلامٍ عَلِيمٍ، فَأَقبلت امْرَأَتُهُ فِي صَرّة، فَصَكّتْ وَجْهَهَا، وَقَالَتْ : عَجُوزٌ عقيم)، ووصف الأفعال كثير في كلام البلغاء وأشعار المفلقين "[3].

كما يري- كابن سينا - أنه يمكن الاستعانة بأكثر من وسيلة فنية لتحقيق التقديم الحسي للصورة، يقول:" وقد يجمع التشبيه والتغيير صورة الشيء وفعله كما قيل إنه يشبه قرداً يزمر بأنبوب"[4]، فهذه الصورة تعتمد علي التشبيه المجسم لصورة المشبه، كما تعتمد علي وصف أفعاله، وهاتان وسيلتان فنيتان أسهمتا في تعميق الإحساس بالصورة، وفي إثراء إيحاءاتها.

وسواء أكان التقديم الحسي للصورة قائما علي التشخيص، أو كما يقول ابن رشد" أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها إذا كانت غير متنفسة متنفسة، حتي يخيل في أفعالها أنها أفعال المتنفسة" [5]، أم كان قائما علي التجسيم والتجسيد، أو كما

---

(١) تلخيص الشعر:١٢٤، وراجع المصدر نفسه: ١٠٤.

(٢) تلخيص الشعر: ١٢١/ ١٢٢.

(٣) تلخيص الخطبة: ٢٩٣، وقارن بالخطابة: لأرسطو: ٢١٤.

(٤) تلخيص الخطابة: ٣٠٠. (٥) المصدر نفسه: ٢٩٥.

يقول ابن رشد" أن يتمثل في المتنفسة بغير المتنفسة"[1].- فإنه يجب أن يراعي أوجه التناسب والمعادلة بين طرفي الصورة، بحيث لا تكون معروفة كل المعرفة، ولا مجهولة كل الجهل[2]، أو بمعني آخر بحيث تحافظ علي الغموض الفني، فلا هي سطحية الإيحاء، ولا هي مستغلقة الفهم، لأن الصورة في كليهما تخلو من التأثير الجمالي، والإيحاء الفني.

ومن هنا فإنه يمكن القول بأن التقديم الحسي للصورة يجب أن يحقق جودة الإفهام وجودة الالتذاذ، لأن هاتين القيمتين متكاملتان لتحقيق الغاية التي يهدف إليها النثر الفني.

ومما سبق ذكره يمكن القول: إن ما ذكره الفلاسفة المسلمون من أن الفارق بين طبيعة الصورة الفنية في الشعر وبين طبيعتها في النثر - فارق ذو طبيعة كمية، وأخري نوعية - إنما ينطبق علي أدني مستويات النثر فنية، وعلي أعلي مستويات الشعر فنية، وذلك لأن دراسة النظرة المتكاملة لطبيعة الصورة الفنية في النثر، ومقارنتها بمثيلتها في الشعر، تؤكد أن خصائص الصورة الفنية فيهما واحدة ، وأنها تختلف في النوع الواحد تبعا لما يتطلبه الموضوع، ولما يفرضه المستوي الدلالي سواء أكان انفعاليا أم تقريريا، ولما يفرضه الموقف والمقام.

ومن هنا فإن الطبيعة الكمية أو النوعية ليست معيارا تُحَدد علي أساسه طبيعة الصورة الفنية في النثر، وإنما المعيار الذي يحدد طبيعتها فيه، وفي الشعر أيضا، هو درجة القرب أو البعد من أدني مستويات القول فنية، وهي المستويات التي يكون هدفها التقرير والتصريح والتوضيح، أو من أعلي مستويات القول فنية، وهي المستويات الانفعالية والإيحائية ، وهم متفقون في ذلك مع النظريات النقدية الحديثة التي تري أن درجة الفنية أو الشعرية تتنوع بتنوع مستويات القول.

---

(١) المصدر نفسه: ٢٩٦.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٢٩٦ - ٢٩٧.

وبناء علي ما تقدم يمكن القول أيضا بأن عدم تمييز النقاد والبلاغيين بين الخصائص الفارقة بين طبيعة الصورة الفنية في الشعر والنثر، لا يغض من شأن نظرتهم النقدية[1]، وذلك لأنهم يرون أن جوهر الفن لا يختلف في الشعر عنه في النثر، ومن ثم فقد انصب كلامهم علي الكلام البليغ عامة، أما ما يضاد هذا النوع فهو الكلام العادي.

## ثالثا : وظيفة الصورة الفنية في النثر الفني :

ولقد اتضح من الصفحات السابقة أن الصورة الفنية ذات وجود أصيل وجوهري في النثر الفني، وأن طبيعتها فيه لا تختلف عن طبيعتها في الشعر، ونتيجة لذلك فإنه من الطبيعي أن تتشابه وظيفتها فيهما أيضا. ويصبح الفرق الحقيقي بين الصور الفنية في الأعمال الأدبية – شعرا ونثرا – هو القدرة علي توظيفها توظيفا إيحائيا ومؤثرا .

ولقد نظر النقاد العرب إلي وظيفة الصورة الفنية في النثر – ومن ثم الشعر – فوجدوا أنها – سواء أكانت وسيلتها الاستعارة أم التشبيه أم الكناية والتعريض – تقوم بالمبالغة في المعني [2]، أو تعظيمه وتفخيمه وتهويله [3]، أو تحسينه أو

(١) مما تجدر الإشارة إليه أن السجلماسي ت بعد٧٠٤ هـ قد أخذ – قديما – علي النقاد العرب عدم تفريقهم بين الخصائص الفنية للشعر وللخطابة، لأنه لم يقع لديهم علم بالفروق التي وضعها أرسطو(انظر المنزع البديع: ٢١٨/٣١٩/٣٧٦)، كما أخذ الدكتور جابر عصفور حديثا عليهم أيضا عدم التفريق بين خصائص المجاز والصور الفنية في الشعر والنثر( انظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ١٥٦/٣٢٢/٣٩٦ ) . وقد بينا في الصفحات السابقة ما يدحض ما ذهبا إليه .

(٢) انظر الكامل للمبرد : ٣/٩٣/٩٤، بيان إعجاز القرآن للخطابي:٤٤، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري: ٢٧٤، تلخيص البيان في مجازات القرآن للشريف الرضي: ١١٧/١٥٦/١٧٠/ ١٧١/١٧٣/١٧٤/١٨٤/٢٠١/٢٣٠/٢٤٥/٢٤٩/٢٥٩. والمجازات النبوية له أيضا: ٣١/٥٠/ ٩٢/٢٠٤/ ٢٠٥/٢١٩/٢٦٤/٢٧٥. والعمدة لابن رشيق:١/٢٧٠/٢٧٩. وسر الفصاحة لابن سنان:١١١/٢٢١/ ٢٢٢/٢٢٨/٢٣٩. وأسرار البلاغة لعبد القاهر: ٣٨/٥٠/٥٧/ ٧٤/٧٥/٧٨/٢٠٥ /٢٢١/٢٢٤/ ٢٣١/٢٤٥، ودلائل الإعجاز:٧٠-٧٢/٤٤٨. والجمان في تشبيهات القرآن لابن ناقيا: ٦٧/٢٣٢/٣٣٩. ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للرازي:٧٦/٩٤، مفتاح العلوم للسكاكي: ١٦٨/١٧٨/١٨٠/١٨١. والمثل السائر لابن الأثير:٢/١٢٧. وبديع القرآن لابن أبي الإصبع : ٢٠، وتحرير التحبير له أيضا:٩٧ والإكسير في علم التفسير للطوفي : ١١٠/١١٨/١٣٣. حسن التوسل لشهاب الدين الحلبي: ١١٢/ ١٢٢/١٢٨، الطراز للعلوي: ١/٢٠٤/٤٣٥ ، وتمام المتون للصفدي : ٤٢/٤٤ ، والاتقان للسيوطي : ٣/١٦٠.

(٣) انظر : الكامل للمبرد :٢/٢٩٢، والبرهان في وجوه البيان لابن وهب : ١٠٩، والصاحبي لابن فارس: ٤٣٩، وتلخيص البيان في مجازات القرآن : ٢٣٢/٢٦٩/٢٧٧، والمجازات النبوية:=

تقبيحه[1]، أو توضيحه وتقريبه[2]، وتقديمه في صورة حسية[3]، وإيجازه وتكثيفه[4]، ومما لا شك فيه أن تعدد هذه الوظائف يشي بتعدد وسائل التأثير في المتلقي، ولا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن هذه الوظائف تتجمع في هدف واحد هو التعبير عن المعنى بطريقة مؤثرة[5]، ومن ثم تصبح الصورة الفنية ضرورة تعبيرية، ومما يوضح هذا، أن

---

=٢٥/١٨٧/٢٥٧. وسر الفصاحة: ٢٣٧. ودلائل الإعجاز: ٢٩٤/٣٠٦، والجمان في تشبيهات القرآن: ٣٤٣، والكشاف للزمخشري: ١/٢٥٠، وشرح مقامات الحريري الشريشي: ١/٣٠/٣١.

(١) انظر الوساطة للقاضي الجرجاني: ٤٢٨، وكتاب الصناعتين: ٢٧٤، والصاحبي لابن فارس: ٤٣٩، وتلخيص البيان في مجازات القرآن: ١٥٩/٢١٩/٢٢٠/٢٦٨/٢٧٢/٢٧٣/٢٨١/٢٩٢/٣١٥/٣١٨/٣٣٠، والمجازات النبوية: ٣١/٤٢/٥٥، وسر الفصاحة، ٢٣٧، ومفتاح العلوم: ١٦٣/١٦٤/١٦٧. وبديع القرآن: ٥٣، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد: ٥/٩٥، والإكسير في علم التفسير: ١١٨، والطراز: ١/٤٣٥، والاتقان للسيوطي: ٣/١٥٩/١٦٢/١٦٥.

(٢) انظر: الكامل للمبرد: ٣/٩٣/٩٤، البرهان لابن وهب: ١١٧/١١٨، والنكت في إعجاز القرآن الكريم للرماني: ٨١، كتاب الصناعتين: ٢٤٧/٢٧٤/٢٧٧، تلخيص البيان في مجازات القرآن: ١٨٩. العمدة لابن رشيق: ١/٢٨٧، سر الفصاحة: ٢٢٥/٢٣٧/٢٣٨/٢٣٩. والرسالة الشافية لعبد القاهر: ١١٧، الجمان في تشبيهات القرآن لابن ناقيا: ٢٤٤/٢٥٩، والكشاف للزمخشري: ٢/٢٧٨، نهاية الإيجاز للرازي: ٥٧، مفتاح العلوم: ١٦٢/١٦٤، المثل السائر: ٢/١٢٦. الجامع الكبير لابن الأثير: ٩٠/٩٧. بديع القرآن: ٥٨/٥٩، تحرير التحبير: ٩٨/ ١٥٩/ ١٦٠، الإكسير في علم التفسير: ١١٠/١٣٣، حسن التوسل: ١٠٦، والإيضاح في علوم البلاغة للقزويني: ٢/٢٢٠/٢٨٩، الطراز: ١/٢٧٤. الاتقان للسيوطي: ٣/١٤٢.

(٣) انظر النكت في إعجاز القرآن للرماني: ٨١/٩١ - ٩٣، كتاب الصناعتين: ٢٤٥/٢٧٨. أسرار البلاغة: ٤٧/٤٨/١١٦/١١٩/١٢٠/١٢٥. الكشاف: ١/١٩٥، نهاية الإيجاز للرازي: ٥٩، مفتاح العلوم للسكاكي: ١٦٦. تحرير التحبير: ٩٩/١٠٠، حسن التوسل: ١٠٧، الطراز: ١/٢٤٥/٤٣٣. الاتقان للسيوطي: ٣/١٤٦.

(٤) انظر: كتاب الصناعتين: ٢٧٤/٢٨٢. سر الفصاحة: ٢٢٥، أسرار البلاغة: ٤٧/٢٢٩، الجمان في تشبيهات القرآن: ٣٠٧/٣٢١، الكشاف: ١/٢٤٧، ونهاية الإيجاز: ٩٤، المثل السائر: ٢/١٢٢، الجامع الكبير: ٩٠، بديع القرآن: ٢٠، تحرير التحبير: ٢٠٨/٢١٤، الإكسير في علم التفسير: ١٣٣. الطراز: ١/٢٧٤/٢٧٦، الاتقان: ٣/١٦١.

(٥) مما تجدر الإشارة إليه أن النقد الحديث يعد الصورة الفنية تعبيرا عن موقف المتكلم من الموضوع الذي يتحدث عنه، بالإضافة إلى أنها وسيلة من وسائل كشف العلاقات الكامنة وراء الأشياء. انظر مبادئ النقد الأدبي ريتشاردز: ٣١٠، بناء لغة الشعر: جون كوين: ٤٥، الصورة والبناء الشعري: د. محمد حسن عبد الله: ١٤٨، نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل: ٣١٤/٣١٥.

الرماني برغم ما قد يبدو من أنه يجعل للتشبيه وظيفة التوضيح والبيان، إلا أن تحليله للصور التشبيهية - يبرز بما لا يدع مجالا للشك، أن هذه الصور تعد ضرورة تعبيرية اقتضاها الكلام أو المعني، وأنها ليست حلية أو زينة بدليل حرصه علي تحقيق الإفادة، ومراعاة حسن التأليف، وصحة الدلالة، ونحن نعرض لصورة تشبيهية حللها لنقف علي هذه الحقيقة، يقول الرماني: "ونحن نذكر بعض ما جاء فى القرآن الكريم من التشبيه، وننبه علي ما فيه من البيان بحسب الإمكان، فمن ذلك قوله تعالي: (والذِينَ كَفَرُوا أَعْمالُهمْ كَسَرَابٍ بِقيعةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ ماءً حتيّ إذا جاءه لم يَجِدْهُ شَيْئاً). فهذا بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلي ما تقع عليه، وقد اجتمعا في بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة، ولو قيل يحسبه الرائي ماء ثم ظهر أنه خلاف ما قدّر لكان بليغا، وأبلغ منه لفظ القرآن؛ لأن الظمآن أشد حرصا عليه، وتعلق قلب به، ثم بعد هذه الخيبة حصل علي الحساب الذي يصيّره إلي عذاب الأبد في النار - نعوذ بالله من هذه الحال - وتشبيه أعمال الكفار بالسراب من حسن التشبيه، فكيف إذا تضمن مع ذلك حسن النظم، وعذوبة اللفظ، وكثرة الفائدة، وصحة الدلالة"[(١)].

ومن هنا يمكن القول بأن ما ذهب إليه من أن الصور التشبيهية التي تهدف إلي التخسيس، والتخويف، أو التحقير، أو التحذير، أو التعظيم، أو التزيين[(٢)]، إنما يمثل ضرورة تعبيرية يقتضيها المعني، لأنها تحقق هدفا من أهداف القول لا يمكن تحقيقه بغيرها.

كما تتضح هذه الحقيقة من حديثه عن الاستعارة، يقول: "وكل استعارة حسنة فهي توجب بيانا لا تنوب منابه الحقيقة، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة كانت أولي به، ولم تَجُزْ الاستعارة"[(٣)].

وإذا نظرنا إلي تحليله للصورة الاستعارية، فإننا نجده يبين ما أضافته للتعبير، من إيحاءات كنّا نفتقدها فيه إذا خلا منها. ومن ذلك قوله في بيان جمالية وجوهرية

---

(١) النكت في إعجاز القرآن : ٨١ - ٨٢. (٢) انظر المصدر نفسه : ٨٢ - ٨٥.

(٣) النكت في إعجاز القرآن : ٨٦ .

التعبير بالاستعارة في قوله تعالي:(سمعوا لها شهيقاً وهي تفور تكاد تميّز من الغيظ)[1]. يقول:" شهيقا حقيقته صوتا فظيعا كشهيق الباكي، والاستعارة أبلغ منه وأوجز، والمعني الجامع بينهما قبح الصوت، (تميّزُ من الغيظ) حقيقته : من شدة الغليان بالاتقاد، والاستعارة أبلغ منه لأن مقدار شدة الغيظ علي النفس محسوس، مدرك مدي ما يدعو إليه من شدة الانتقام. فقد اجتمع شدة في النفس تدعو إلي شدة انتقام في الفعل، وفي ذاك أعظم الزجر وأكبر الوعظ، وأدل علي سعة القدرة وموقع الحكمة"[2].

ومن هذا يتضح أن قول الرماني بأن الاستعارة تقوم بالتعظيم والتفخيم، والمبالغة والتوضيح والزجر والتنفير[3]، يعني أن هذه الأغراض هي متطلبات القول، وأن الصورة الاستعارية فيه ضرورية تعبيرية يفرضها حق التعبير الأدبي، ويؤكد هذا وصفه لأثر الاستعارة بأنها " أبلغ – أدل – لها موقع في البلاغة عجيب"[4]، فمهمة الاستعارة عنده – إذن – ليست من قبيل الحلية والزينة.

ويذكر القاضي الجرجاني أن دلالة المشبه به تتغير تبعا لسياق الموقف أو الغرض الموجه للكلام ، مما يدل علي أن الصورة الفنية ليست حلية أو زينة ، وإنما هي وسيلة للتعبير، أو بعبارة أخري – ضرورة تعبيرية يفرضها المعني. يقول – وان كان حديثه عن الشعر، إلا أنه ينطبق أيضا علي النثر الفني لعدم اختلاف طبيعة الصورة ووظيفتها فيهما:– " وللشعراء في التشبيه أغراض، فإذا شبهوا بالشمس في موضع الوصف بالحسن أرادوا به البهاء والرونق والضياء، ونصوع اللون والتمام، وإذا ذكروه في الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا به عموم مطلعها وانتشار شعاعها، واشتراك الخاص والعام في معرفتها وتعظيمها، وإذا قرنوه بالجلال والرفعة أرادوا به أنوارها وارتفاع محلها، وإذا ذكروه في باب النفع والإرفاق، قصدوا به تأثيرها في النشوء والنماء، والتحليل والتصفية، ولكل واحد من هذه الوجوه باب مفرد، وطريق متميز"[5]

---

(١) سورة الملك : ٨ .

(٢) النكت في إعجاز القرآن : ٨٧ – ٩٤.

(٣) انظر المصدر نفسه : ٨٧ – ٩٤ .

(٤) انظر المصدر نفسه والصفحات نفسها.

(٥) الوساطة : ٤٧٤.

فدلالة المشبه به " الشمس " تختلف من سياق إلي سياق تبعا لقدرتها التعبيرية عن المعني المراد من السياق، وتبعا لقدرتها علي تحقيق التأثير النفسي في المتلقي، ولو أن هذه الصور كانت زينة أو حلية، لثبتت دلالتها في المواضع المختلفة.

ومما يدل علي أن للصورة - عند النقاد العرب - قدرة تعبيرية وتأثيرية لا تجعل منها زينة وحلية، بل ضرورة أساسية ومقوما من مقومات الفن، ما نجده عند عبد القاهر في حديثه عن وظائف التمثيل، يقول :" واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه: أن التمثيل، إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلي صورته كساها أبّهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع علي أن تعطيها محبة وشغفا.

فان كان مدحا كان أبهي وأفخم ، وأنبل في النفوس، وأعظم ، وأهز للعِطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب علي الممتدح، وأوجب شفاعة للمادح، وأقضي له بغرّ المواهب، والمنائح، وأسير علي الألسن وأنكر، وأولي بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذما كان مسه أوجع، وميسمه ألذع، ووقعه أشد، وحده أحد، وإن كان حجاجا كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر، وإن كان افتخارا كان شأوه أبعد، وشرفه أجدّ، ولسانه ألدّ، وان كان اعتذارا كان إلي القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسلّ، ولِغَرْب الغضب أفلّ، وفي عُقَد العقود أنفث، وعلي حسن الرجوع أبعث. وإن كان وعظا كان أشفي للصدور، وأوعي إلي الفكر، وأبلغ في التنبيه والزجر، وأجدر بأن يُجلّي الغيابة، ويبصّر الغاية، ويُبريء العليل ويشفي الغليل"(١).

فخروج الكلام الذي يراد به المدح أو الذم أو الحجاج أو الاعتذار أو الوعظ في معرض التمثيل يعلي من قيمته الفنية، ويحقق فعاليته التأثيرية، وذلك لأن الصورة الفنية الجيدة تمتلك من القدرات الإيحائية والتعبيرية ما يحرك النفوس ويستدعي القلوب، ويحقق الإمتاع النفسي والعقلي.

---

(١) أسرار البلاغة : ١٠٨ - ١١٠.

وليبرهن عبد القاهر علي هذه الحقيقة، فإنه يقرن بين تأثير المعني في صورته الفنية، وبين تأثيره في صورته العادية، يقول:" وإن أردت اعتبار ذلك في الفن الذي هو أكرم وأشرف، فقابل بين أن تقول: إن الذي يعظ ولا يتعظ يضر نفسه من حيث ينفع غيره، وتقتصر عليه، وبين أن تذكر المثل فيه علي ماجاء في الخبر عن النبي صلي الله عليه وسلم قال:" مثل الذي يعلم الخير ولا يعمل به مثل السراج الذي يضيء للناس ويحرق نفسه"، ويروي:" مثل الفتيلة تضيء للناس وتحرق نفسها"، وكذا فوازن بين قولك للرجل وأنت تعظه :"إنك لا تجزي علي السيئة حسنة فلا تغر نفسك"، وتمسك، وبين أن تقول في أثره:"إنك لا تجني من الشوك العنب، وإنما تحصد ما تزرع، وأشباه ذلك"(١)

فالكلام في صورته العادية إخبار تقريري مباشر، أما في صورته الفنية فإننا لا نصل إلي المعني المراد مباشرة، ولكننا نصل إليه عن طريق الإيحاء الذي تشعه الصورة، وبعبارة أخري، فإن الصروة الفنية لا تعتمد علي المعني الظاهر من اللفظ، وإنما تعتمد علي المعني الكامن وراء هذا المعني، أو ما يسميه عبد القاهر" معني المعني"(٢). ولا شك أن الإيحاء غير التقرير.

ويتضح من حديث يحيي بن حمزة العلوي عن الكناية بوصفها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة – أنها أداة تعبيرية جوهرية في القول الفني، وليست حلية أو زينة. يقول عن الكنايات الموجودة في كلام الإمام علي:" اعلم أن الكنايات في كلامه عليه السلام أكثر من أن تحصي، ولكنا نورد من ذلك نكتا لطيفة، فمن ذلك قوله عليه السلام في ذم البصرة وأهلها: "كنتم جند المرأة، وأعوان البهيمة، رغا فأجبتم، وعُقر فهربتم ". فأخرج هذا الكلام مخرج الكناية، فجعل قوله "كنتم جند المرأة" وأعوان البهيمة ، رغا فأجبتم، وعقر فهربتم". فأخرج هذا الكلام مخرج الكناية، فجعل قوله" كنتم جند المرأة " كناية عن خفة أديانهم وترك التصلب والوثاقة فيها، برياسة المرأة عليهم، ويشير إلي سقوط المروءة والشهامة، وقوله" أعوان البهيمة" جعله كناية عن جهلهم وسخف حلومهم

---

(١) المصدر السابق : ١١٤ وراجع دلائل الإعجاز : ٧٠ – ٧٣/٣٠٦/٤٤٧/٤٤٨.

(٢) انظر دلائل الإعجاز : ٢٦٢/٢٦٣.

وفراغ قلوبهم، حيث انقادوا للجمل وكانوا أتباعا له، فساروا حيث سار، ووقفوا حيث وقف، وهذا في نهاية الانتقاص ونزول القدر، وقوله رغا فأجبتم" وعقر فهربتم" جعله كناية عن دعاء عائشة إلي حربه، وتألبها عليه، وتشميرها في قتاله، وقوله" وعُقر فهربتم" جعله كناية عن الطيش، والفشل وكثرة الانزعاج، وهذه الكلمات في الكناية كلها دالة علي نهاية الذم لهم والركة لأحوالهم، والتلبس بالخصال الدنيئة في الدين والدنيا، وانسلاخهم عن الخصال الشريفة والمراتب العلية، وهو بأسره حكاية عما كان بينه وبين عائشة وأهل البصرة وطلحة والزبير يوم الجمل، وصفة ما كان منهم ومنه في ذلك(١)

فالكناية هنا ليست من قبيل الحلية والزينة، إذ استخدمها الإمام عليّ، للتعبير عن رأيه في اهل البصرة، وموقفهم منه، مشيرا إلي تاريخ الصراع بينه وبينهم، ولو أنه عبر عن هذا المعني بكلام عادي لافتقد التأثير، ولجاء في أضعاف هذا الكلام .

ولا يختلف الأمر بالنسبة للفلاسفة، فالغرض من المحاكاة في الشعر هو إثارة الانفعالات التي تنبسط النفس لها، أو تنقبض، وصولا إلي تحقيق الهدف العملي الذي يسعي إلي تحقيقه الشعر، ولكي تحقق المحاكاة هذا، فإنها قد تلجأ إلي التزيين والتحسين والتعظيم، أو تلجأ إلي التقبيح والتحقير(٢) .

ولا يختلف الأمر بالنسبة للخطابة، إذ أن مهمتها التي يتكامل فيها جانبا الإفادة والامتاع – تفرض وجود التخييل أو التصوير الفني، لأن الناس أطوع للتخييل منهم

(١) الطراز للعلوي: ٤١٢/٤١١/١. ومما تجدر الإشارة إليه أن أغلب النقاد والبلاغيين يرون أن الصورة الفنية وسيلة للتعبير والتأثير. انظر: تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة: ٢٦٣، الكامل للمبرد: ٩٤/٩٣/٢. جواهرالألفاظ لقدامة : ٨/٧، وكتاب الصناعتين : ٢٧٥ – ٣٦٠/٢٨٢/ ٣٦١/ ٣٨٢/٣٦٤. وتلخيص البيان في مجازات القرآن للشريف الرضي: ٢٢٠/١٧١/١٦٨/١٥٨/١٥٣، والمجازات النبوية له أيضا : ٢١٠/١٧٧/١٣٩/١٣٥/١٣٢/١٣٠/١٢٣/١٢٠/١١٤/٧٩/٧٦، والجمان في تشبيهات القرآن لابن ناقيا : ١٨٣/١٠٠ ، والكشاف للزمخشري:٣٦٦/٢ ، والبديع في نقد الشعر لابن منقذ : ٤١، والمثل السائر : ٨٩/٨٨/١ ، ١٢٣/٢.

(٢) راجع للفارابي: جوامع الشعر : ١٧٤ – ١٧٥، ومقالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥٧/١٥٤/١٥٣ ولابن سينا : فن الشعر :١٧٠/١٦٩/١٦٢/١٦١/ ١٧٤/١٧١/ ١٧٦/ ١٩٣/١٧٩، وكتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر١٥، ولابن رشد: تلخيص الشعر : ١٥٣/١٤٤/١١٥/١١٠/٩٧/٩٠/٨٩/٨٢/٧٩/٧٣/٧١/٦٦/٦٥.

للتصديق[1]، و من هنا فإن الاعتماد عليه في الخطابة يعني الاعتماد علي القدرات التي تستطيع أن تفجر الطاقات الانفعالية التي تحرك النفس إلي اتخاذ وقفة سلوكية يتحقق من خلالها الهدف العملي للخطابة، ولكي يتحقق هذا، فإن الخطيب يستخدم وسائل التصوير الفني لإحداث الشعور بالتكبير أو التعظيم أو التهويل أو التعجيب أو التحسين أو التصغير أو التحقير أو التهوين[2] . أو بعبارة أخري لإحداث الانفعالات المختلفة التي تستدعيل النفس فتقبضها أو تبسطها كما يحدث في الشعر. ومن هنا فإنها تصبح ضرورة تعبيرية لا يتم هذا الغرض إلا بوجودها.

ومما تقدم يتضح أن الصورة الفنية في النثر، ليست من قبيل الزينة أو الحلية، وإنما هي ضرورة تعبيرية وتأثيرية، تنصهر في بوتقتها كل الوظائف الأخري. ولقد تبين من دراسة النقاد والبلاغيين والفلاسفة لها أن الصور الفنية ذات وجود أصيل وجوهري في النثر الفني، وأن طبيعتها فيه لا تختلف عن طبيعتها في الشعر. ومن هنا يمكن القول بأن الفارق الوحيد الذي يمكن أن يميز الشعر عن النثر هو الوزن، بهيئته الشعرية المتمثلة في البحر والقافية، وذلك لأن النثر الفني لا يخلو من القيم الموسيقية، وهذا ماسنفصل الحديث عنه في الفصل التالي.

---

(١) راجع للفارابي جوامع الشعر : ١٧٤، وفصول المدني : ١٣٥، ولابن سينا الخطابة: ١٩٧/١٧٣، وفن الشعر : ١٦٢، والإشارات والتنبيهات : ٣٦٣/٣٦٢/١.

(٢) راجع للفارابي : الخطابة : ٣٥/٣٤ ، ولابن سينا : الخطابة : ٢٢١/٢١٨/٢٠٦/٢٠٥/٢٠٣/ ٢٤٤/٢٣٢، وكتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا : ٥٨/٣١/١٨ ، ولابن رشد : تلخيص الخطابة : ٣٢٤/٣٠١/٢٩٧/٢٩٤/٢٩٢/٢٩١/٢٦٦/٢٦٤/٢٦١/٢٦٠. وتلخيص الشعر : ١٣٠.

# الفصل الخامس

# الموسيقى والبناء الفنى

أولاً : الموسيقى والإيقاع فى النثر الفنى

ثانياً : البناء الفنى

# الفصل الخامس

# الموسيقي والبناء الفني

## أولا : الموسيقي والإيقاع في النثر الفني

تعد موسيقي العمل الأدبي من العوامل الهامة التي تؤثر في المتلقي ، وإذا تضافرت مع بقية الأدوات الفنية ، حققت له صفات الجودة والتأثير . ولقد تبين من حديثنا عن مفهوم النثر أن النقاد والبلاغيين قد رأوا أن الوزن هو الفارق المميز بين المنظوم والمنثور ، وأن ذلك لايمنع من وجود نوع من الوزن للمنثور ، غير أن هذا النوع يختلف عن الوزن الشعري الذي يعتمد علي البحور والقوافي .(١)

ومن خير ما يبرز اهتمام النقاد والبلاغيين بتوفير أكبر قدر من القيم الموسيقية للنثر الفني – قول أبي هلال العسكرى: "اعلم أن الذي يلزم في تأليف الرسائل والخطب هو أن تجعلها مزدوجة فقط ، ولا يلزم فيها السجع"، (٢) فالازدواج – وهو تناسب أجزاء الكلام في الطول والقصر (٣) – يعد أساسا موسيقيا يجب أن يوجد في الرسائل والخطب ، لأنه يعد أقل درجة من القيم الموسيقية التي يجب أن يلتزم بها الكاتب أو الخطيب . ويؤكد أبو هلال هذا، فيقول : "ولايحسن منثور الكلام ، ولا يحلو حتي يكون مزدوجا "، (٤) ويقول أيضا :"والذي ينبغي أن يستعمل في هذا الباب (يقصد باب السجع والازدواج) ولابد منه هو الازدواج"(٥).

---

(١) يذهب كثير من النقاد المعاصرين إلى أن للنثر موسيقاه وإيقاعاته التي قد تقترب في بعض الأحيان من إيقاعات الشعر. انظر الفنون والإنسان: إروين إدمان : ٨٢، بناء لغة الشعر: جون كوين : ٦٨، بحث في علم الجمال جان برتليمي : ٢٧٩. النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال : ٤٣٥.

(٢) كتاب الصناعتين : ١٦٥.

(٣) انظر في نظرية الأدب: د. عثمان موافي : ٧٢/١.

(٤) كتاب الصناعتين : ٢٦٦

(٥) المصدر نفسه : ٢٦٩.

فالنثر الفني لايجب أن يخرج في صورة موسيقية أقل من الازدواج ، وإنما من المستحسن أن يرتقي درجة عن هذه القيمة ، ولذا يذكر أبو هلال أن السجع - وإن لم يكن لازماً في الرسائل والخطب - يحقق قيمة موسيقية أعظم وأكبر من القيمة الموسيقية للازدواج.يقول :"فإن جعلها (يقصد الرسائل والخطب) مسجوعة كان أحسن، مالم يكن في سجعك استكراه وتنافر وتعقيد"(١)، كما يري أنه يمكن توفير أكبر قدر من القيم الموسيقية للنثر الفني إذا كانت فواصل الازدواج مسجوعة بحرف أو بعدة حروف ، وكانت ألفاظها متوازنة ومتفقة البناء، يقول :"فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين (يقصد فواصل الازدواج)علي حرف واحد ، أو ثلاث أو أربع لايتجاوز ذلك، كان أحسن ... وإن أمكن أيضا أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل"(٢).

كما يحرص علي تشاكل فواصل الازدواج ويعد الإخلال به عيبا. يقول :"ومن عيوب الازدواج التجميع ، وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني ، مثل ما ذكره قدامة : إن كاتبا كتب : "وصل كتابك ، فوصل به مايستعبد الحر ، وإن كان قديم العبودية ، ويستغرق الشكر ، وإن كان سالف ودك لم يبق شيئا منه"، فالعبودية بعيدة عن مشاكلة منه"(٣).

ويلمح أبو حيان التوحيدي تقارب الشعر والنثر في الأسلوب والإيقاع، فيقول : "أحسن الكلام مارق لفظه ، ولطف معناه ، وتلألأ رونقه، وكانت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده علي الطبع"(٤)، وفي هذا مايدل علي أن للنثر الفني إيقاعا يقترب من الشعر ، ويحقق للمتلقي الإمتاع النفسي .

ويتفق معه الكلاعي فيذكر أن النثر والنظم أخوان ، وكما لايقدح في النظم تكلف

---

(١) كتاب الصناعتين : ١٦٥.

(٢) المصدر نفسه : ٢٦٩

(٣) المصدر نفسه : ٢٧٠، وفيه لم يبق منه شيئا، وقد عدّلناها كما في النص المقتبس حتي تتفق مع المراد من توضيح العيب، وقد ذكرها علي بن خلف وابن سنان كما أوردناها انظر مواد البيان: ٢٥٩، سر الفصاحة : ١٧٠، وقانون البلاغة : ٤١٠

(٤) الإمتاع والمؤانسة : ٢/١٤٥

الوزن والقافية ، فكذلك لايقدح في النثر تكلف السجع"(1) ، فتكلف القيم الموسيقية – أو بمعني آخر – مراعاتها ، أمر يشترك فيه الشعر والنثر ، وتدل المقايسة بينهما علي ضرورة توافر هذه القيم فيهما . فالوزن والقافية شيئان ضروريان لايكتمل الشعر إلا بهما، ومن هناك فإن السجع وغيره من القيم الموسيقية لاتكتمل فنية النثر إلا بوجودها

ولذا فقد سعي الكلاعي إلي وضع أوزان وقوانين للسجع – سنعرض لها فيما بعد – مبلورا بذلك ما اشترطه النقاد السابقون عليه في السجع الجيد ، يقول : "وللسجع – أعزك الله – أوزان هذا موطن ذكرها ، وقوانين مطوية هذا موضع نشرها، وإنما أذكر لك من ذلك ما أوثره وأرضاه ، واستجلبه إحكام الصنعة ارتضاه"(2).

وبالرغم من أن الفلاسفة قد رأوا أن الخطابة يجب أن تخلو من الوزن الشعري ذي العدد الإيقاعي(3)، إلا أنهم رأوا أن هذا لايمنع من وجود نوع من الوزن أو الموسيقي، فيها ، وإلا لماعدت فنا ، وذلك لأن للموسيقي أثرا كبيرا في جماليات العمل

(1) إحكام صنعه الكلام : ٢٢٨، ولايعني الكلاعي بالتكلف – الاستكراه واجتلاب القوافي، لأنه يعد هذا عيبا في السجع، انظر المصدر نفسه : ٢٢٨/٢٢٧.

(2) المصدر نفسه : ٢٣٠.

(3) يستند الفلاسفة في هذا إلى وجود فارق مميز بين الشعر والنثر، وإلى مراعاة الوظيفة الأساسية للخطابة، فلقد رأوا أنه إذا رخص للخطابة باستعمال الصور الفنية، فإن ذلك يجب ألا يجتمع مع الوزن الشعرى التام ذى العدد الإيقاعى حتى لاتلغى الحدود بين الشعر والنثر، وحتى لا يبدو التكلف واضحا على الخطابة، وحتى تحتفظ بجوهر مهمتها فى الإقناع والتصديق، وذلك لأن وجود الوزن ذى العدد الإيقاعى فيها يجعل المتلقى قادراً على فهم الغرض من الكلام قبل وصول الخطيب إلى نهايته وبهذا يمكن تعقب القول ودحض ما يذهب إليه الخطيب، كما أنه يُشعر المتلقى بأن الإقناع إنما تم بأمر خارجى عن مضمون الكلام، وأنه قصد به التعجيب والإلذاذ واستفزاز السامعين بذلك، مما يدل على أنه قد غولط فى الإقناع( انظر الخطابة لابن سينا: ٢٢٢/٢٢١، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٣، وقارن بالخطابة لأرسطو:٢٠٥/٢٠٤) ويمكن القول إننا إذا سلمنا بأهمية وجود فارق مميز بين الشعر والنثر، فإننا لا نسلم بأن وجود الوزن عائق للإقناع لما يحدثه من التوقع عند المتلقى، ونرى أن هذا الأمر لا ينطبق على كل الأنواع الخطابية، وأنه إذا صح فإنما ينطبق على الخطب القضائية أو الأقاويل الخصومية والمشاجرية التى تستخدم القياسات وتهدف إلى الإقناع وتفنيد الحجج، وهذا النوع من الخطابة – كما اتضح من الفصول السابقة – أقل فنية من الخطب المشاورية أو المنافرية، يضاف إلى هذا أن توقع أو فهم الغرض من الكلام قبل الانتهاء إليه – أمر محمود فى القول، ولقد أشاد به النقاد والبلاغيون العرب فى الشعر والنثر، وقد ذكروه تحت مسمى الإرصاد أو التوشيح، انظر كتاب الصناعتين: ٣٩٧ وما بعدها ، المثل السائر : ٣٠٦/٣، بديع القرآن: ٩٠، تحرير التحبير : ٢٢٨ . الإكسير فى علم التفسير: ٢٩٢، الإيضاح للقزوينى :٤٩٢/٢، الطراز: ٣٢٠/٢، الاتقان: ٣٥٥/٣.

الأدبي، أو بتعبير ابن سينا فإن للأوزان تأثيرا عظيما في إحداث الروعة والتعجب والرونق(١).

وبناء علي هذا يري ابن سينا أن الكلام النثري الذى يخلو من الموسيقي لايحقق اللذة والإمتاع للمتلقي ، وأنه إذا كان الوزن النثري الذي يتضح في الأسجاع، وفي تناسب الفصول في الطول والقصر - وزناً غير عددي، فإن النوع الجيد أو الحسن من هذا الوزن هو الذي يقترب من الوزن العددي، أو بتعبير آخر من الوزن الشعري ، مما يدل علي الحرص علي توفير أكبر قدر ممكن من الكم النغمي للقيم الموسيقية ، يقول : "وإذا كان الكلام مقطعا ليس فيه اتصالات وانفصالات لم يلتذ به ، وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام ، وإن لم يكن وزنا عدديا ، فإن ذلك للشعر ، وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع، فإن قَرُب من الوزن العددي تقريبا ما ، لايبلغ الكمال فيه ، فهو حسن ، وبهذا التقريب أن تكون المصاريع متقاربة الطول والقصر ، وإن لم تكن قسمتها قسمة متساوية إيقاعية" (٢).

ويبين ابن رشد أهمية وجود نوع من الموسيقي والوزن في النثر الفني من خلال تمييزه بين أصناف الأقاويل الموزونة وغير الموزونة، إذ يري أنه إذا كانت الأقاويل الموزونة بالوزن العددي غير مقنعة ، فإن الأقاويل غير الموزونة التي تخلو من السكنات والنبرات والإيقاع، قليلة الإيقاع أيضاً؛ لأن الألفاظ إذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم معانيها ، كما أن هذه الأقاويل غير لذيذة المسموع ، لأنه إنما يلتذ بالنبرات والوقفات التي بين أجزاء القول .

ويخلص من هذا إلي ضرورة وجود نوع من الوزن بين أجزاء القول الخطبي يقوم علي النبرات والوقفات دون أن يرتقي إلي الوزن العددي الخاص بالشعر (٣) ، كما يقوم علي مراعاة أمر فواصل المقاطع خاصة في الموازنة والسجع ، وهما الوسيلتان

---

(١) انظر الخطابة: ٢٠٢، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٦٠

(٢) الخطابة: ٢٢٢، ويلاحظ أن ابن سينا يفرد الفصل الثالث من المقالة الرابعة من هذا الكتاب للحديث عن وزن الكلام الخطابي- انظر ص :٢٢٦من الكتاب

(٣) انظر تلخيص الخطابة: ٢٨٣-٢٨٥، وقارن بالخطابة لأرسطو :٢٠٥.

الأكثر استخداما في إحداث التلوين النغمي في النثر، يقول :"وينبغي أن تكون الأقاويل الخطبية مفصلّة، إما بأن تكون أواخرها علي صيغ واحدة بأعيانها ، وإما بأن تكون مع كونها علي صيغ واحدة بأعيانها أواخرها حروف واحدة بأعيانها ، وهو الذي يعرف عندنا بالكلام المفقّر، وإما بلفظ مكرر بعينه، وتكون مع هذا موصلّة بحروف الرباطات، فمثال المفصلّ بالصيغ المتفقة قوله تعالي :(فاصْبِرْ صَبْراً جَمِيلاً، إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بعِيداً وَنَرَاهُ قرِيبًا)، وذلك أن "جميلا "و "بعيدا" و "قريبا" هي كلها علي صيغ واحدة وشكل واحد، وهذا كثير في الكتاب العزيز ، وأكثر الكلام البليغ لايخلو من هذين النوعين من التفصيل ، أعني المفقّر وغير المفقّر" (١).

كما يذكر ابن سينا وابن رشد أن دخول القيم الموسيقية – كالسجع والجناس والموازنة – في النثر يساعد علي سهولة حفظه وفهمه وتثبيته في الذاكرة فضلا عما تحدثه من لذة وإمتاع .(٢)

وتبدو عناية النقاد والبلاغيين والفلاسفة بتوفير القيم الموسيقية في النثر الفني – في جعلهم سلامة مخارج الكلمة ، وخفة حركاتها ، وعدم إفراطها في الطول ، وعدم تنافرها مع غيرها عند التأليف – من شروط الفصاحة (٣)، مما يعني أنهم عنوا بتوفير القيم الموسيقية للألفاظ بجانب القيم الإيحائية .

فالجاحظ يذكر أن هناك عددا من الحروف التي لاتقترن في الكلام بتقديم ولا

---

(١) تلخيص الخطابة: ٢٨٧، وقارن بالخطابة لأرسطو : ٢٠٧، وانظر أيضا لابن رشد تلخيص الشعر : ١٤٥، حيث يقرر أن موافقة الألفاظ بعضها لبعض فى المقدار، ومعادلة المعانى بعضها ببعض وموازنتها – أمر يجب أن يكون عاما ومشتركا لجميع الألفاظ التى هى أجزاء القول الشعرى، وقد سبقت لنا الإشارةإلى أن القول الشعرى قول نثرى دخلته التغييرات أو الصور الفنية، وقارن ما ذهب إليه ابن رشد بفن الشعر لأرسطو :١٣٣

(٢) انظر الخطابة لابن سينا : ١٢٧ وتلخيص الخطابة لابن رشد : ٢٢٨، وقارن بالخطابة لأرسطو ٢٠٨:

(٣) يتفق هذا مع ماذهب إليه النقد الحديث من أن قدرة الأديب على انتقاء الكلمات ووضعها فى مكانها اللائق بها، يبرز جمالها الصوتى الذى تقبله الآذان ويستعذبه الفم، انظر بحث فى علم الجمال: جان برتليمى: ١٨١/٢٧٥، وقواعد النقد الأدبى: لاسل آبر كرومبى : ٤٢

بتلخير، لأن اقترانها يعوق سلامة النطق، ويقلل من القيمة الموسيقية للكلام، ومن أمثلة هذه الحروف حرف الجيم فإنه لاتقاربه الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولاتلخير ، كما أن الزاي لاتقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا تلخير(١). كما ينكر أنه إذا لم يحسن وضع الكلمة الوضع الملائم لها في السياق، فإنها تصبح متنافرة، مستكرهة، تشق علي اللسان وتكدّه(٢)، وفي هذا أيضا ما يقلل من القيمة الجمالية للكلام، ويقف عائقا دون التأثير في المتلقي، ولهذا يري أن أجود الشعر- وهذا ينطبق أيضا علي النثر- ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحداً، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري علي اللسان، كما يجري الدهان"(٣).

ومن هنا يمكن تفسير إعجاب الجاحظ بقدرة واصل بن عطاء علي إسقاط حرف الراء من كلامه، يقول: "ولما علم واصل بن عطاء أنه ألثغ فاحش اللثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع، وأنه إذا كان داعية مقال، ورئيس نحلة، وأنه يريد الاحتجاج علي أرباب النحل وزعماء الملل، وأنه لابد له من مقارعة الأبطال، ومن الخطب الطوال، وأن البيان يحتاج إلي تمييز وسياسة، وإلي ترتيب ورياضة، وإلي تمام الآلة، وإحكام الصفة، وإلي سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطق إلي الحلاوة والطلاوة كحاجته إلي الجزالة والفخامة، وأن ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب، وتثني به الأعناق، وتزين به المعاني، علم واصل أنه ليس معه ما ينوب عن البيان التام، واللسان المتمكن، والقوة المتصرفة... رام أبو حذيفة إسقاط الراء من كلامه، وإخراجها من حروف منطقه، فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه، ويناضله ويساجله، ويتأتي لستره والراحة من هجنته، حتي انتظم له ماحاول، واتسق له ما أمل"(٤).

فلقد أدرك واصل بن عطاء أن من تمام التأثير في المتلقي- أن يكون الكلام

---

(١) انظر البيان والتبيين:١/٦٩

(٢) انظر المصدر نفسه: ١/٦٥/٦٧، وراجع مواد البيان لعلي بن خلف : ٧٣/٧٤/١٦٥

(٣) انظر المصدر نفسه: ١/١٦٧، وراجع المصون فى الأدب لأبى أحمد العسكرى:٦

(٤) البيان والتبيين : ١/١٤/١٥

سهل المخارج، واضح المنطق، حلو النغمات، خاليا من كل ما يحول دون اكتمال الجرس الموسيقي للألفاظ والحروف؛ لأن هذه القيم الموسيقية لاتقل جمالية وتأثيرا عن بقية عناصر العمل الأدبي. فهي من أكثر هذه العناصر حلاوة وطلاوة، واستحواذا علي المشاعر، وتزيينا للمعاني، ولهذا فقد أسقط من كلامه مايشين نطقه، ويعوق جمال منطقه.

ويتفق المبرد وابن وهب مع ماذهب إليه الجاحظ من أهمية مراعاة الخطيب لسلامة مخارج الحروف، ونفي ماقد يعتريه من عيوب؛ لأن ذلك مما يزيد في حسن الخطابة وجلالة موقعها(١). ويؤكد ابن وهب هذا الأمر، فيذكر أنه "ليس يلفت في الخطابة إلا حلاوة النغمة إذا كان الصوت جميلا". (٢)

كما يري أنه يجب تجنب كل ما يثقل علي اللسان، خاصة الحروف المتقاربة المخارج، يقول: "فكلما تقارب مخرج الحرفين، كانا أثقلَ علي اللسان منهما إذا تباعدا، ومن شأن العرب استعمال ماخف وتجنب ماثقل، ولذلك لايكانون يجمعون بين حرفين من مخرج واحد، أو مخرجين متساويين، وإذا اجتمعا أدغموا أحدهما في الآخر"(٣)

كما يتفق الرماني مع الجاحظ في أن تعديل الحروف في التأليف وتلاؤمها بنفي التنافر عنها- يحقق للكلام الحُسنَ في السمع، والسهولةَ علي اللسان، وتقبل النفوس لمعناه.(٤)

ويجعل ابن سنان تباعد مخارج حروف الكلمة، وعدم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام، وكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، من شروط الفصاحة(٥)، وذلك لأن هذه الشروط تحقق للكلام السلاسة والسهولة وتجنبه الثقل وكدّ اللسان، ويعبارة

---

(١) انظر للمبرد : الكامل : ٢/١٦٤/٢٢١-٢٢٦، ٣/١٩٤ /١٩٥، والبلاغة : ٨١/٨٢، وانظر البرهان فى وجوه البيان لابن وهب :١٦٧/١٧١

(٢) البرهان فى وحود البيان : ١٦٨.

(٣) البرهان فى وجوه البيان : ٣٥٦، وراجع الخصائص لابن جنى:٢/٢٢٧.

(٤) انظر النكت فى إعجاز القرآن : ٩٦

(٥) انظر سر الفصاحة : ٥٤/٥٥/٧٨/٨٦/٩١/٩٢/١٠٠، وراجع أيضا الإكسير فى علم التفسير للطوفى: ٦٨/٧٢/٧٣/٨٨، وجوهر الكنز : ٣٥/٤٠/٤١، والطراز للعلوى : ١/١٠٨-١١٠.

أخري- تساعد علي جمال الجرس الموسيقي.

وبرغم اختلاف ابن الأثير مع ابن سنان في كون تباعد مخارج حروف الكلمة واعتدال عدد حروفها من شروط الفصاحة[1]، إلا أنهما يتفقان في أهمية القيم الموسيقية التي يجب أن تتوافر في الكلام لتزيده حسنا في السمع، إذ ينكر ابن الأثير أن ما استلذه السمع من الألفاظ هو الحَسن، وما كرهه فهو القبيح.[2]

ويزيد هذا الأمر وضوحا فيقول: "ومن له أدني بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي علي ذلك تجري مجري النغمات والطعوم"[3]، ومن هنا يري أنه ينبغي تجنب الألفاظ المؤلفة من حروف يثقل النطق بها سواء أكانت طويلة أم قصيرة[4]، كما يري ضرورة تجنب الألفاظ التي يتكرر فيها حرف أو حرفان لما يسببه ذلك من كد اللسان وثقل النطق.[5]

ولذا ينتقد الحريري لصياغته رسالتين علي حرفي السين والشين، أتي في

---

(١) انظر المثل السائر : ٢٠٤/١٧٣/١٧٢/١

(٢) انظر المثل السائر :١٧٠/١٦٩/٩٢/١، وراجع أيضا الإيضاح فى علوم البلاغة للقزوينى :٧٤/٧٢/١

(٣) المثل السائر : ١٧١/١

(٤) انظر المثل السائر : ٢٠٥/١، ومما يجدر بالإشارة أن ابن الأثير يذكر أن مما يساعد على تجنب ثقل النطق أن تكون الكلمة مبنية من حركات خفيفة، دون إشارة إلى ما يقصده بالحركات الخفيفة أو الثقيلة ، ومن خلال حديثه عما يسبب الثقل نجده، يرى أن الضمة تستثقل على الواو، وكذا الكسرة على الياء، لأن الضم من جنس الواو، وكذا الكسرة من جنس الياء، كما يذكر أن توالى الضم على حرفين متوالين مما يثقل النطق، بعكس توالى الفتح، فكلمة الجَزَع « أحسن من كلمة «الجزع» ويعنى هذا أن حركة الضم فى مقدمة الحركات الثقيلة، يليها حركة الكسر، أما حركة الفتح فهى فى مقدمة الحركات الخفيفة ( راجع الإكسير فى علم التفسير للطوفى : ٩١-٩٣ ) . ومع ذلك فإنه يرى أن هناك كلمات قد جاءت فى القرآن والشعر وقد توالت عليها حركة الضم، ولم يحدث بها كراهة أو ثقل فى النطق، ويبدو أنه شعر بوهن هذه القاعدة، فذكر أن هذا لاينقضها لأن الغالب أن يكون توالى حركة الضم مستثقلا، فإن شذ عن ذلك شيء يسير، لاينقض الأصل المقيس عليه ( انظر المثل السائر : ٢٠٦/١-٢٠٨، الجامع الكبير : ٥٩، وراجع الطراز للعلوى :١١٠/١) ويبدو أنه قد غاب عن ابن الأثير فى تقريره لخفة الحركات أن تغيير الحركات تابع لتغيير المعنى، ومن ثم، فإن النص على استخدام نوع معين من الحركات- كما يتضح من حديثه عن حركات كلمة الجزع - يؤدىء إلى الإخلال بالمعنى، فالأديب لايستطيع التغيير من حركات نطق الكلمة، لأنها ذات كيان مستقل بحسب الوضع والاستعمال اللغوى . ويبقى دوره منحصرا فى عدم اختيار ما يثقل به النطق، خاصة فى التأليف بين الكلمات، فالسياق هو الذى يحدد جمالية الألفاظ وقيمتها الموسيقية .

(٥) انظر المثل السائر : ٣٠٩/١، وراجع الطراز للعلوى : ٥٣/٥٢/٣.

أحدهما بالسين في كل لفظة من ألفاظها، وأتي في الأخري بالشين في كل لفظة من ألفاظها، فجاءتا في نظره- كأنهما رقي العقارب، أو خذروفة العزائم(1)، كما ينتقد بعض معاصريه الذين أكثروا من تكرارحرف واحد في كلامهم مما وسمه بالثقل والغثاثة(2).

وتتمثل القيم الموسيقية للكلمة عند الفلاسفة في ألا تكون حروفها مستشنعة فى انفرادها أو تركيبها؛ لأن ذلك لا يحقق لذة فى السمع والنطق، (3) كما تتمثل فى ألا تكون حروفها كثيرة؛ لأن النفس لاتتقبل هذه الألفاظ، ولذا يصفها ابن سينا بأنها ألفاظ باردة(4).

ومما تقدم يتضح أن النقاد قد عنوا بالقيم الموسيقية للكلمة، لأنها تعد في نظرهم اللبنة الأولي التي تبني بها الوسائل الموسيقية التي تحقق للكلام الفني إيقاعه ووزنه.

ويمكن القول إن أهم الوسائل التي توفر القيم الموسيقية للنثر الفني من وجهة نظر النقاد والبلاغيين والفلاسفة هي:-

**أولا: السجع:**

وهو اتفاق أو تماثل حروف المقاطع أو الفواصل في الكلام المنثور(5)، ومن هنا يصبح للكلام المنثور الذي يدخله السجع قواف كقوافي الشعر، أو بمعني آخر يتوافر فيه قدر من التوقيع الصوتي الذي يُحدث نغما موسيقيا شبيها بنغم القوافي في

---

(1) انظر المثل السائر : ٣٠٩/١

(2) انظر المصدر نفسه: ٣١٠/١/٣١١

(3) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٠٥، وتلخيص الشعر لابن رشد : ١٥٨.

(4) انظر الخطابة : ٢١٠

(5) انظر عن تعريف السجع : مواد البيان : ١٥٥، سر الفصاحة : ١٦٤، إحكام صنعة الكلام : ٢٢٧، نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز للرازى : ٣٤، مفتاح العلوم للسكاكى : ٢٠٣، المثل السائر: ٢١٠/١، والإكسير فى علم التفسير للطوفى : ٣١٠، الإيضاح للقزوينى: ٥٤٧/٢، الطراز للعلوى: ٢٥٣/١٨/٣.

الشعر.

ويبدو أن النقاد والبلاغيين قد أدركوا هذه القيمة الموسيقية للسجع فعده كثير منهم نوعا نثرياً متفرداً. فابن المقفع ت حوالي ١٤٢ هـ، حين يُسْأل عن البلاغة، يذكر أن منها ما يكون سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل.(١) كما يذكر الجاحظ أن للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج ومالايزدوج(٢)، كما يشير الرماني إلي أن الشعر والسجع والخطب والرسائل والمنثور الذي يدور بين الناس في الحديث هي أنواع الكلام المعروفة(٣)، ويذكر ابن جني ت٣٩٢هـ الأسجاع ضمن أنواع الكلام التي تعني العرب فيها بالألفاظ والمعاني، يقول: "إن العرب كما تعني بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخري، وبالأسجاع التي تلزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوي عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدرا في نفوسها"(٤)، ثم يبين أن القول المسجوع الذي تتبع فيه الألفاظ المعاني- أكثر جمالية وتأثيراً في النفوس من القول العادي؛ لما يتمتع به من قيم موسيقية تسهم في توصيل المعني، وتسهيل حفظه والوعي به والتأثر به، والعمل بمقتضاه، وهذا يعني أن للسجع - أو للقيم الموسيقية عموما- دورا هاما في تحقيق الأهداف التي يسعي إليها الأدب، ولذا فهي جزء هام وأساسي في مقوماته وتكوينه. يقول: "فأول ذلك عنايتها (يقصد العرب) بألفاظها، فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقا إلي إظهار أغراضها ومراميها، أصلحوها، ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها؛ ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة علي القصد، ألا تري أن المثل إذا كان مسجوعا لذّ لسامعه فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله. وإذا لم يكن مسموعا لم تأنس النفس به، ولا أنقت لمستمعه، وإذا كان كذلك لم تحفظه،

---

(١) انظر البيان والتبيين للجاحظ: ١١٦/١، وراجع كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى: ٢٠

(٢) انظر البيان والتبيين: ٢٩/٣. وراجع المصدر نفسه: ٢٨٣/٢٠٨/١، ٦/٣

(٣) انظر النكت فى إعجاز القرآن: ١١١

(٤) الخصائص: ٢١٥/١

وإذا لم تحفظه لم تطالب باستعمال ماوضع له وجيء به من أجله"(١).

ومن هذا يتبين أن عَدّ السجع نوعاً نثرياً متفرداً لا يعني عدم دخوله الخطب والرسائل، وإنما يعني أنه بدخوله هذه الأنواع يجعل القول متفرداً في القيمة الموسيقية عن الأنواع التي لايدخلها، وذلك لوضوح النغم الموسيقي في الكلام المسجوع عن الكلام المرسل(٢)، مما يجعله أسرع تأثيرا في النفوس، وأعلق بالقلوب.

ولهذا تصدي كثير من النقاد والبلاغيين إلي نفي العيب عن استخدامه مفرّقين بين السجع بوصفه قيمة موسيقية، وبينه بوصفة أداة يستخدمها الكهان لإبطال الحق.

ويذكر الجاحظ أنه قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسي الرقاشي عندما آثر استخدام السجع في كلامه، إنه قد "قيل للذي قال: يارسول الله:" أرأيت من لاشرب ولا أكل ولا صاح ولا استهل، أليس مثل ذلك يُطَلّ؟، فقال له رسول الله صلي الله عليه وسلم: أسجع كسجع الجاهلية".(٣)

فلقد فهم هؤلاء المعترضون أن رسول الله يحرّم أو يكره استخدام السجع، ومن ثم فإن عبد الصمد بن الفضل الرقاشي لا يجب أن يستخدم في نثره- من وجهة نظرهم- ما كان محرّما أو مكروها. ولكن هذا القول ما كان ليقنع أديبا مثل عبد الصمد، يحاول أن يوفر لنثره القيم الجمالية التي تجعله أشد تأثيرا وأسهل حفظا، ولذا يذكر أن الرسول- وهو من أوتي جوامع الكلم- ما كان ليَحْرِم الأدباء من هذه القيمة الموسيقية، لإدراكه أن البلاغة قد تقتضي استخدامها، وأن نفوس المتلقين تأنس لمثلها، ومن هنا فإن كراهة أو تحريم استخدام السجع الواردة في الحديث، يجب أن تقيّد بالموقف الذي قيلت فيه، فالموقف هو موقف اعتراض علي تنفيذ حكم تشريعي في فدية

---

(١) المصدر نفسه: ٢١٦/٢١٥/١، وراجع الجامع الكبير لابن الأثير: ٧٠ ، والمثل السائر: ٦٥/٢

(٢) مما تجدر الإشارة إليه أن ابن خلدون قد قسم النثر إلى سجع ومرسل، ومن خلال حديثه عنهما نرى أن السجع أكثر قيمة موسيقية من المرسل، يقول : «وأما النثر فمنه السجع الذى يُؤتى به قطعا، ويلتزم فى كل كلمتين منه قافية واحدة ويسمى سجعا، ومنه المرسل، وهو الذى يطلق فيه الكلام إطلاقا ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالا من غير تقييد بقافية ولاغيرها» انظر مقدمة ابن خلدون: ٥٦٧

(٣) البيان والتبيين : ٢٨٧/١.

الجنين الذي لم يولد، فلجأ المعترض إلي هذا الأسلوب، مما قرنه بأسلوب كهان الجاهلية الذين كانون يُصْدرون الأحكام الباطلة بلغةٍ مسجوعة، تزين هذه الأحكام، وتوهم من يسمعها بصدقها. يقول عبد الصمد: "لو أن هذا الكلام لم يُرد إلا الإقامة لهذا الوزن لما كان عليه باس، ولكنه عسي أن يكون أراد إبطال حق فتشادق في الكلام"(١)، فهو- مع شعوره بتكلف هذا السجع- لايطمئن إلي أن يكون هذا التكلف هو السبب في الكراهة أو التحريم. ومن ثم يرجّح أن يكون السبب الحقيقي هو إرادة إبطال الحق.

ويتفق الجاحظ مع وجهة نظر عبد الصمد الرقاشي، فينفي- مثله- أن يكون السجع بوصفه قيمة موسيقية فقط مكروها أو محرما من الرسول، ويستند في نفيه إلي عدة أسباب أهمها:-

أ- إن القيمة الموسيقية للسجع أقل كمّاً من القيمة الموسيقية الموجودة في الشعر، وإذا كان الرسول لم يحرّم ماهو أكثر قيمة فكيف يحرم ماهو أقل قيمة؟. يقول: "وقال غير عبد الصمد: وجدنا الشعر من القصيد والرجز، قد سمعه النبي صلي الله عليه وسلم، فاستحسنه وأمر به شعراءه، وعامة أصحاب رسول الله صلي الله عليه وسلم قد قالوا شعراً قليلا كان أم كثيرا، واستمعوا واستنشدوا، فالسجع والمزدوج دون القصيد والرجز، فكيف يحل ماهو أكثر ويحرّم ماهو أقل"؟(٢)

ب- إن التحريم والكراهة خاصان بما هو علي شاكلة سجع الكهان الذين كان العرب يتحاكمون إليهم في الجاهلية، فيحكمون بغلبة بعضهم علي بعض مبطلين الحق، محقّين الباطل، مخيِّلين لهم، أنهم لاينطقون عن الهوي، وأن مع كل واحد منهم شيطانا من الجن. وقد كان تحريم هذا النوع من السجع ضروريا وواجبا لقرب الناس من الجاهلية.(٣)

---

(١) البيان والتبيين:١/٢٨٧

(٢) المصدرنفسه : ١/٢٨٧/٢٨٨.

(٣) البيان والتبيين : ١/٢٨٩/٢٩٠. وانظر المثل السائر: ١/٢١١/٢١٢، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد: ١/١٢٦-١٢٩، والطراز للعلوي: ٣/٢٠

جـ- إن زوال السبب الموجب للتحريم ينفي التحريم، ومما يدل علي ذلك أن الخطباء كانت "تتكلم عند الخلفاء الراشدين، فيكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة فلا ينهونهم".(١)

ويشير قدامة بن جعفر إلي تفاوت الكم الموسيقي بين الشعر والنثر، فيذكرأن بنية الشعر تقوم علي التسجيع والتقفية، وأنه كلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليهما، كان ذلك أدخل له فى باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر(٢)، وهو يتفق - ضمنيا- مع ماذهب إليه الجاحظ من أن الكم الموسيقي في الشعر أكثف وأكثر من نظيره في النثر، وأن الرسول بعدم تحريمه للأكثر موسيقية، يدل علي أن الأقل موسيقية غير محرم أو مكروه أيضا. ومما يؤيد هذا أن قدامة يعد السجع من الوسائل التي تحقق للكلام الفني- شعرا ونثرا- ما أطلق عليه- اسم "أحسن البلاغة"، وضرب له أمثلة من حديث الرسول صلي الله عليه وسلم(٣)، كما ذكر أن الرسول كان يحرص- أحيانا - علي تعديل بعض الحروف إتباعا لأخواتها في الوزن، مثل قوله يعوّذ الحسن والحسين: "أعيذكما من السامة والهامة وكل عين لامة" فقد أراد ملمّة، ولكن لاتباع الكلمة أخواتها في الوزن قال: لامة".(٤)

ويضيف العسكري إلي ماذكره الجاحظ وقدامة، أن الرسول لو كره السجع وذمه لقال رداً علي من أنكر دية الجنين: "أسجعاً ثم سكت"، ولكنه خصه بسجع الكهان "لأن التكلف في سجعهم فاش، ومن هنا فإن الكراهة لاتشمل السجع كله، لمعرفة الرسول بقيمته الموسيقية، ولاستخدامه إياه في كلامه.(٥)

وكما تصدي كثير من النقاد والبلاغيين إلي نفي كراهة وتحريم استخدام

---

(١) البيان والتبيين: ٢٩٠/١

(٢) انظر نقد الشعر: ٥٨

(٣) انظر جواهر الألفاظ : ٣

(٤) انظر نقد الشعر : ٥٠، وراجع أيضا : الصاحبى لابن فارس: ٢٨٤، كتاب الصناعتين : ٢٦٧، مواد البيان: ١٦٣/ ١٦٤، سر الفصاحة:١٦٩، المثل السائر: ٢١١/٢١٠/١ ، حسن التوسل:٢٠٧

(٥) انظر كتاب الصناعتين : ٢٦٧، وراجع المثل السائر :٢١١/١، والإكسير فى علم التفسير : ٢١١.

السجع، فلقد بيّن كثير منهم أيضا الصفات التي يجب أن تتوافر في السجع الجيد.

ويُعد الجاحظ من أوائل هؤلاء النقاد، إذ تتركز صفات جودة السجع عنده في عدم طول المقاطع، وعدم استكراه القوافي، وضرورة تبعيته للمعني، وعدم اعتباره حلية خارجية، وأن يكون من مقتضيات النظم، يقول: "إذا لم يطل ذلك القول، ولم تكن القوافي مطلوبة مجتلبة، أو ملتمسة متكلفة، وكان ذلك كقول الأعرابي لعامل الماء: "حلئت ركابي، وخُرّقت ثيابي، وضُربت صحابي" - حلئت ركابي: أي منعت إبلي من الماء والكلأ، والركاب: ماركب من الإبل. قال: "أو سجعٌ أيضا"، قال الأعرابي: فكيف أقول؟. لأنه لوقال حلئت إبلي أو جمالي أو نوقي أو بعراني أو صرمتي، لكان لم يعبر عن حق معناه، وإنما حلئت ركابه، فكيف يدع الركاب إلي غير الركاب، وكذلك قوله: وخرقت ثيابي وضربت صحابي، لأن الكلام إذا قلّ وقع وقوعا لايجوز تغييره، وإذا طال الكلام وجدت في القوافي مايكون مجتلبا، ومطلوبا مستكرها".(١)

فحق المعني- في رأي الجاحظ- هو الذي فرض علي الأعرابي هذه السجعات القصيرة، ولو أنه عدل عنها، وعبّر عن المعني بغيرها، لبدا علي كلامه التكلف والاستكراه، فالسجع هنا من ضروريات النظم التي تفرض علي الكلمات "موقعا لايجوز تغييره"، ويتأكد هذا المعني عنده في تعليقه علي قول مسجوع لأعرابية بأنها قد عبرت به عن حاجتها، يقول: "ومن الأسجاع الحسنة، قول الأعرابية حين خَاصمت ابنها إلي عامل الماء، فقالت: "أما كان بطني لك وعاء؟، أما كان حجري لك فناء؟، أما كان ثديي لك سقاء؟، فقال ابنها: "لقد أصبحت خطيبة، رضي الله عنك"، لأنها قد أتت علي حاجتها بالكلام المتخيّر كما يبلغ ذلك الخطيب بخطبته".(٢)

لقد جاء قول الأعرابية معبرا ومؤثرا مما دفع بابنها إلي وصفها- متهكما- بأنها خطيبة، تستطيع أن تبلغ حاجتها بالكلام المتخير، وإذا نحينا - كما فعل الجاحظ - صفة التهكم جانبا، لتكشفت الحقيقة الفنية لقول الأعرابية، فالمعني لايمكن التعبير عن حقه إلا بهذه السجعات غير المتكلفة، وبهذه القوافي غير المجلوبة أو المستكرهة. ولو رام

---

(١) البيان والتبيين : ٢٨٨/١، وراجع أسرار البلاغة : ٢٢

(٢) البيان والتبيين : ٤٨٠/١

أحد أن يصور جحود الأبناء، لما استطاع أن يأتي بقول مؤثر ومعبرمثل ما جاء علي لسان هذه الأم.

ومن هنا يتضح أن السجع الجيد عند الجاحظ يجب أن يكون معبراً عن حق المعني، وأن يكون من مقتضيات النظم، ولذا فإنه يري أن هذا يتحقق بصورة أكبر في الكلام القصير، أما الكلام الطويل، فإنه يري أن الأديب إذا لم يكن متمكنا من أدواته الفنية، فإن سجعه قد يكون مستكرها متكلفا، وبدلاً من أن يصبح قيمة موسيقية مؤثرة، يصبح عبئا علي النص، ومعوقاً للإحساس بجماليته.

ويتفق ابن وهب مع الجاحظ في ضرورة خلو السجع من الاستكراه والتكلف، وأن يوضع في موضعه اللائق به، وأن يكون في بعض الكلام لا جميعه، ويري أنه لو كان لازماً في كل الأحوال، لكان الأولي به القرآن وحديث الرسول، ولَحَرص عليه الأئمة المهديون والسلف المتقدمون(١).

وينتقد بناء علي هذا بعض النصوص التي كانت قوافي السجع فيها مجتلبة متكلفة ومتمحلة مستكرهة. يقول" ومما يباين هذا مما وضع غير موضعه، قول صديق لنا... "ولقد حلت عندي بأبي فلان المصيبة، وعظمت الشصيبة"، وقول آخر في صدر رقعة: "أطال الله لى بقاءك خصيصا، ولأودّائك فيصوصا" .(٢)

ونلاحظ هنا أن هذه القوافي مجتلبة وغريبة في الوقت نفسه، فكلمتا "الشصيبة" و" فيصوصا" كلمتان غريبتان جلبهما تكلف السجع واستكراه القوافي، مما نتج عنه تشويه النغم الموسيقي للسجع، بالإضافة إلي تشويه المعني وعسر فهمه.

وبالرغم من أن الرماني قد جعل السجع نوعا من أنواع الكلام، إلا أنه لم يطلق لفظ السجع علي فواصل ومقاطع القرآن الكريم، ودعا إلي تسميتها فواصل فقط، وعدّها بلاغة، بينما عد السجع عيبا، وحجته في هذا، أن الفواصل تابعة للمعاني، بينما

---

(١) انظر البرهان فى وجوه البيان : ١٦٥-١٦٧

(٢) البرهان فى وجوه البيان :١٦٦.

المعاني تابعة للأسجاع.(1)

ويبدو أن الذي دفع بالرماني إلي هذا القول- هو التحرج الديني من إطلاقه لفظ الأسجاع علي القرآن الكريم لارتباط مدلول هذا اللفظ بأسجاع الكهان في الجاهلية، التي كانت تحق الباطل وتبطل الحق بكلمات سخيفة ومعان متكلفة، بينما جاء القرآن الكريم بدعوة الحق، وعمل علي إزهاق الباطل في أحسن صورة وأبلغ عبارة(2).

وبعيداً عن هذا التحرج(3)، فإننا نستطيع القول إن السجع الجيد أو الفواصل

---

(1) انظر النكت فى إعجاز القرآن : ٩٧. ومما تجدرالإشارة إليه أن الباقلانى يتابع الرمانى فى نفى وجود السجع فى القرآن، ويستند مثله إلى أن المعنى فى السجع يتبع اللفظ، ويضيف إلى ذلك أن للسجع منهجا مرتبا محفوظا وطريقا مضبوطا، فإذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه، واضطرب أحد مصراعى الكلام المسجع، كان قبيحا ومذموما . فأوزان السجع من وجهة نظره كأوزان الشعر لا يصح للشاعر أن يخرج عنها، وإلا كان شعره مرذولا، وربما أخرجه عن كونه شعرا، وينتهى من ذلك إلى أن فى القرآن فواصل لا سجعا، وأنه لاشركة بينه وبين سائر الكلام فيها ولا تناسب (انظر إعجاز القرآن : ٥٧-٦١). ويلاحظ هنا أن الباقلانى يضيّق النظرة إلى السجع، ويكاد ينصبّ كلامه على الترصيع فقط، لأنه هو الذى يعتمد على توافق الأجزاء فى البناء والقوافى، أما السجع، فإنه يحرص – فى المقام الأول – على تماثل الفواصل، كما أن أجزاءه قد تختلف فى الطول والقصر، وقد اشترط النقاد تبعية الألفاظ للمعانى فى الترصع وفى السجع. ومن هنا فإن الاستناد إلى كون السجع مذموما لأنه متفاوت الأجزاء والأوزان، وأن فصاحة القرآن غير مذمومة فى الأصل، ومن ثم فلا يجوز أن يقع فيها هذا الوجه من الاضطراب ( انظر إعجاز القرآن : ٥٩) – استناد جانب الباقلانى فيه الصواب، ولقد دفعه إليه محاولته إثبات تفرد أساليب القرآن عن بقية أساليب كلام العرب لكى يتحقق له الإعجاز المطلق ( انظر إعجاز القرآن : ٦١) وراجع عن نفى السجع عن القرآن والقول بالفواصل: النثر الفنى فى القرن الرابع : زكى مبارك : ١/١٠٥-١١٦، ٢/٩٥-٩٩. والإعجاز البيانى للقرآن : د. عائشة عبد الرحمن: ٢٣٥-٢٤٨.

(2) انظر النكت فى إعجاز القرآن : ٩٧/٩٨

(3) مما تجدر الإشارة إليه أن ابن وهب لم يتحرج من القول بوجود السجع فى القرآن، انظر البرهان فى وجوه البيان : ١٦٧. كما أشار أبو هلال العسكرى إلى وجوده فى القرآن، انظر كتاب الصناعتين : ٢٦٦. كما، ذكر على بن خلف– رداً على الرمانى– أن الفرق بين السجع والفواصل فرق فى التسمية فقط؛ لأن الواجب فى السجع الجيد أن يكون غير مستكره ويكون مطابقا=

الحسنة عند الرماني، لاتخرج عما وجدناه عند الجاحظ وابن وهب من ضرورة تبعية الألفاظ للمعاني، واعتباره من مقتضيات النظم، وخلوه من التكلف والاستكراه، ويتضح هذا من عدّه، تبعية المعني للأسجاع "قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة"(١)، وذلك لأن الغرض من الكلام أو من الدلالة "إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة، فإذا كانت المشاكلة وصلة إليها فهو بلاغة، وإن كانت المشاكلة علي خلاف ذلك فهو عيب ولُكْنة، لأنه تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة".(٢)

ويذكر أبو هلال العسكري أن السجع "إذا سلم من التكلف، وبريء من التعسف لم يكن في صنوف الكلام أحسن منه"(٣)، كما يذكر أن من المستحسن أن يكون الجزء الأخيرفي السجع أطول من الجزء الأول، كما يري أن "التطويل" من عيوب السجع؛ لأنه قد ينتج عنه التكلف والاستكراه، يقول: "ومن عيوبه التطويل، وهو أن تجيء بالجزء الأول طويلا فتحتاج إلي إطالة الثاني ضرورة، مثل ماذكره قدامة أن كاتبا كتب في تعزية: إذا كان للمحزون في لقاء مثله أكبر الراحة في العاجل. فأطال هذا الجزء، وعلم أن

=للمعاني مبنيا على البيان والفائدة، وأن إطلاق القول بوقوع الأسجاع فى القرآن لا يعيب القرآن، أو يقدح فى إعجازه ( انظر مواد البيان: ١٦٢/١٦٣)، وقد رد ابن سنان على الرمانى فيما ذهب إليه، فذكر أنه غير صحيح، لأن الفواصل تأتى على ضربين: ضرب يكون سجعا، وهو ما تماثلت حروفه فى المقاطع، وضرب لا يكون سجعا، وهو ما تقاربت حروفه فى المقاطع، وكلا الضربين يجب أن يأتى طوعه سهلا وتابعا للمعانى، وهذا هو المحمود الدال على الفصاحة وحسن البيان، وهو الذى جاء فى القرآن: أما إذا أتى متكلفا يتبعه المعنى، فهو مذموم مرفوض، والقرآن منزه عنه بعلوه فى الفصاحة ( انظر سر الفصاحة : ١٦٥)، ومن هنا يرى أن ما وقع فى القرآن متماثل الفواصل يسمى سجعا، لأنه لا فرق بين الفواصل التى تتماثل حروفها فى المقاطع، وبين السجع، كما أن الشرع لم يمنع من هذه التسمية، وأنه إذا كان نفى السجع عن القرآن راجعا إلى الرغبة فى تنزيهه عن الوصف اللاحق بغيره من الكلام المروى عن الكهنة وغيرهم، فإن هذا لا ينفى مشاركة بعضه لغيره من الكلام فى كونه مسجوعا ( انظر سر الفصاحة : ١٦٦-١٦٧).

(١) النكت فى إعجاز القرآن : ٩٧ .

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) كتاب الصناعتين : ٢٦٧، انظر المصدر نفسه : ١٦٥.

الثاني ينبغي أن يكون طويلا مثل الأول وأطول، فقال: وكان الحزن راتبا إذا رجع إلي الحقائق وغير زائل، فأتي باستكراه وتكلف عجيب".(١)

وبناء علي رؤية النقاد السابقين لشروط السجع الجيد ينتقد أبو حيان التوحيدي كتابة الصاحب بن عباد، وولوعه بالسجع وإفراطه في استخدامه حتي جاء متكلفا مستكرها. يقول: "وكان كَلفه بالسجع في الكلام والقلم عند الجد والهزل، يزيد علي كلف كل من رأيناه في هذه البلاد، قلت للمسيبي: أين يبلغ في عشقه للسجع، قال: يبلغ به ذلك أنه لو رأي سجعة تنحل بموقعها عروة الملك، ويضطرب بها حبل الدولة، ويحتاج من أجلها إلي عزم ثقيل، وكلفة صعبة وتجشم أمور، وركوب أهوال، لكان يخف عليه، أن لا يفرج عنها ويخليها، بل يأتى لها، ويستعملها، ولا يعبأ بجميع ما وصفت من عاقبتها، وقال علي بن قاسم الكاتب: السجع لهذا الرجل بمنزلة العصا للأعمى، والأعمي إذا فقد عصاه فقد أقعد، وهذا إذا ترك السجع فقد أفحم".(٢) ويقول في موضع آخر: "ومما يدل علي ولوع ابن عباد بالسجع ومجاوزة الحد فيه بالإفراط قوله يوما: حدثني أبو علي ابن باش وكان من سادة الناش، جعل السين شينا، ومرّ في الحديث، وقال: هذه لغة، وكذب وكان كذوبا" (٣)

فالصاحب بن عباد قد التزم- في نظر التوحيدي- السجع حتي أصبح إحدي السمات المميزة لأسلوبه، وكأنه اعتمد علي هذه السمة ليكسب كتابته خصائص فنية معينة، يري أنه لايستطيع بدونها أن يحتل مكانا في عالم الكتابة، ولكن التوحيدي- كما يتضح من النصين السابقين- يري أنه أساء استخدام هذه الوسيلة، وتكلفها في المواضع المختلفة متجاهلاً العبء الثقيل الذي يفرضه علي الأسلوب، ومتجاهلاً أيضا ضرورة تبعية هذه الوسيلة للمعني. ويبدو من النص الثاني، أن الصاحب قد شعر بأن تكلف السجع يصدم ذوق المتلقين، فأخذ يعلل لاستخدامه كلمة "الناش" بأنها لغة، وكأنه

---

(١) المصدر نفسه : ٢٧٠، وانظر أيضا مواد البيان : ٢٥٨/٢٥٩، سر الفصاحة : ١٨٥، قانون البلاغة : ٤١٠.

(٢) أخلاق الوزيرين : ١٢٤/١٢٥

(٣) المصدر نفسه : ١٣٩، وراجع المصدر نفسه: ١٢٢/١٢٣/١٣٤.

يحاول أن يصبغ عليها صفة الوجود الطبيعي والشرعي، وينفي- من ثم- خروجه عما يقتضيه السياق ويتطلبه المعني.

ويتفق ابن سنان مع السابقين في شروط السجع الجيد، فيذكر أن "السجع محمود إذا وقع سهلا متميزا بلا كلفة ولا مشقة، وبحيث يظهر أنه لم يُقصد في نفسه، ولا أحضره إلا صدق معناه، دون موافقة لفظه، ولا يكون الكلام الذي قبله إنما يتخيل لأجله، وورد ليصير وصلة إليه"(١)، كما يذكر أن السجع الجيد هو الذي يراعي فيه مقدار التناسب بين أجزائه، ويري أن الأحسن فيه" تساوي الفصول في مقاديرها، أو يكون الفصل الثاني أطول من الأول، وعلي هذا أجمع الكُتّاب، وقالوا: لايجوز أن يكون الفصل الثاني أقصر من الأول، والذوق يشهد بما قالوه، ويقضي بصحته، ولهذا السبب استقبحوا إطالة الفصول، لئلا يؤتي بالجزء الأول طويلا فيحتاج إلي إطاله التالي له ليساويه، أو يزيد عليه فيظهر في الكلام التكلف، ويقع مالا حاجة للمعني والغرض إليه"(٢)، كما يذكر أن مما يساعد علي شعور المتلقي بتكلف السجع، أن تكون السجعات في النص علي حرف واحد. يقول: "ومما يجب اعتماده في هذا ألا تجعل الرسالة كلها مسجوعة علي حرف واحد؛ لأن ذلك يقع تعرضا للتكرار، وميلا إلي التكلف".(٣)

وبناء علي هذا ينتقد بعض كُتّاب عصره الذين تكلفوا السجع وأطالوا فصوله، حتي امتلأت بالحشو غير المُؤثر، مما أفسد جمال النص، وأوقع الألفاظ في غير مواقعها يقول: "وعلي هذا (يقصد أهمية العناية بموقع القوافي بحيث لاتكون حشوا غير مُؤثر في المعني) يقع الأمر أيضا في السجع من الكلام المنثور، وكثيرا ما يتعذّر علي مؤلفه القرينة، فيتمحل الكلام تمحلاً شديدا، ويأتي بمعان خارجة عن غرضه، حتي يظفر بالسجعة بعد تعب، ويكون معها بمنزلة من يطلب شيئا يصيده، فهو يجدّ في الطلب والمقصود يجتهد في الهرب، ويجيء من هذا اختلاف الفصول في الطول

---

(١) سر الفصاحة : ١٦٤، وراجع نفسه: ١٦٦/١٧٠، وتحرير التحبير : ٤١٤/٤١٥

(٢) سر الفصاحة: ١٨٥

(٣) المصدر نفسه: ١٧١

والقصر، لأنه يحتاج في طلب القرينة إلي إطالة الفصل حتي يزيد علي ماقبله زيادة فاحشة، ، وهذا عيب ظاهر في أكثر من ينتحل صناعة الكتابة في زماننا هذا."(١)

وينطلق عبد القاهر من رؤية النقاد السابقين لصفات السجع الجيد، ليوازن بين كلام المتقدمين، وبعض كلام المتأخرين، يقول: "ولهذه الحال كان كلام المتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسجع، ولزموا سجية الطبع، أمكن في العقول، وأبعد من القلق، وأوضح للمراد، وأفضل عند ذوي التحصيل، وأسلم من التفاوت، وأكشف عن الأغراض، وأنصر للجهة التي تنحو نحوالعقل، وأبعد من التعمل، الذي هو ضرب من الخداع بالتزويق، والرضي بأن تقع النقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة، إذا أكثر فيها من الوشم والنقش وأثقل صاحبها بالحلى والوشى .... وقد تجد فى كلام المتأخرين الآن كلاماً حمل صاحبه فرطُ شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم فى البديع - إلى أن يَنْسى أنه يتكلم ليفهم ويقول ليبين، ويخيّل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع فى بيت، فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه فى خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه علي المعني وأفسده."(٢)

فالمتقدمون - في رأي عبد القاهر- قد تركوا تكلف السجع واستكراهه، ورَعوا حق المعني، ولم يفضلوا عليه الزخرف البديعي، واضعين نصب أعينهم أن الإبانة هي الغرض الأول من الكلام، وأن السعي وراء الألوان البديعية بهدف التزويق والتنميق- يجور علي المعني، ولذا جاء كلامهم مؤثراً، وخاليا من النقائص، كما جاءت قيمه الموسيقية تابعة للمعاني، معمّقة لتأثيرها، حتي غدت شيئاً جوهرياً لايستغني عنه السياق. أما بعض كلام المتأخرين فقد كان بالضد مما كان عليه كلام المتقدمين، فلقد أثقله تكلف الألوان البديعية، فطمس علي معناه، وأعاق فهمه، وبدا عواره ونقصه، وفقد تأثيره وجماله.

لقد تبيّن لعبد القاهر أن تكلف الألوان البديعية والشغف باستعمالها بدون

---

(١) المصدر نفسه: ١٤٧

(٢) أسرار البلاغة : ١٨/١٩ وراجع أيضا الإيضاح فى علوم البلاغة: ٢/٥٥٤/٥٥٥.

ضرورة تستدعيها، يجعل من القيم الموسيقية التي يناط بها تحقيق الجمال والتأثير- مصدراً من مصادر القبح والتعمية والإلغاز، ومظهراً من مظاهر نضوب الموهبة وفساد الإبداع. وليدعم هذه النظرة المستخلصة من الموازنة بين إبداع القدماء وإبداع بعض المتأخرين، فإنه يضرب مثلا من كلام القدماء، ويعلق عليه مبينا كيف تقدم حق المعني علي العناية بالسجع، أو بألوان البديع الأخري. يقول:"فإن أردت أن تعرف مثالا فيما ذكرت لك من أن العارفين بجواهر الكلام لايعرجون علي هذا الفن إلا بعد الثقة بسلامة المعني وصحته، وإلا حيث يأمنون جناية منه عليه، وانتقاصا له، وتعويقا دونه، فانظر إلي خُطَب الجاحظ في أوائل كتبه، هذا، والخطب من شأنها أن يُعتمد فيها الأوزان والأسجاع، فإنها تروي وتتناقل تناقل الأشعار، ومحلها محل النسيب والتشبيب من الشعر الذي هو كأنه لا يراد منه إلا الاحتفال في الصنعة، والدلالة علي مقدار شوط القريحة، والإخبار عن فضل القوة، والاقتدار على التفنن في الصفة. قال في أول كتاب الحيوان: "جنَّبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة سببا، وبين الصدق نسبا، وحبب إليك التثبت، وزيّن في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوي، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذل اليأس، وعرّفك مافي الباطل من الذلة، ومافي الجهل من القلة". فقد ترك أولا أن يوافق بين الشبهة والحيرة في الإعراب، ولم ير أن يقرن الخلاف إلى الإنصاف، ويشفع الحق بالصدق، ولم يُعْن بأن يطلب لليأس قرينة تصل جناحه، وشيئا يكون رديفا له، لأنه رأي التوفيق بين المعاني أحق، والموازنة فيها أحسن، ورأي العناية بها حتي تكون إخوة من أب وأم، ويذرها علي ذلك تتفق بالوداد علي حسب اتفاقها بالميلاد- أولي من أن يدعها لنصرة السجع، وطلب الوزن- أولاد علّة، عسي أن لايوجد بينها وفاق إلا في الظواهر، فأما أن يتعدى ذلك إلي الضمائر، ويخلص إلي العقائد والسرائر ففي الأقل النادر".(١)

إن عبد القاهر يدلل علي مراعاة القدماء لأهمية تبعية القيم الموسيقية للمعني، فيأتي بمثال يستدعي ضرورة العناية بأوزانه وأسجاعه، مما يعني أن الموسيقي في هذا

(١) أسرار البلاغة: ١٩/٢٠.

المثال من متطلبات التأثير في المتلقي، فهذا المثال هو خطبة تصدرت أحد كتب الجاحظ، أي أنها تمثل بداية عمل أدبي، ولاشك أن البداية أو التصدير يجب أن يكون قادرا علي استمالة المتلقي نحوه لمتابعته والتأثر به ونقله إلي غيره، ولذا يكون التصدير الجيد غالبا دالا علي موهبة الأديب وقدراته الإبداعية، ومن هنا يقرنه عبد القاهر بالنسيب والتشبيب بوصفهما بداية أو مفتتحا للأشعار، لأن الشعراء يظهرون في هذه البداية كل براعتهم الفنية التي تستميل المتلقي إلي الإصغاء إليهم.

وبرغم جوهرية القيم الموسيقية في أوائل الكتب إلا أنها عند الجاحظ في المثال المذكور- لم تطغ علي المعني، وإنما جاءت تابعة له، فلقد اعتمد الجاحظ علي الازدواج أو تناسب الجمل في الطول والقصر، ولم يعبأ بالسجع أو بألوان البديع الأخري، حتي لايدفعه الحرص عليها إلي التكلف والجور علي المعني.

ويشير عبد القاهر إلي أن تبعية الألوان البديعية للمعني تنفي التنافر بين الألفاظ، وتعمل علي ترابط السياق؛ لأن الكلمات تكون فيها كأخوة أشقاء من أب وأم، أما تبعية المعني للألوان البديعية، فإنها تفكك السياق، وتضعف بنيته، وتجور علي حق معناه، وتصبح الكلمات فيه إذا تأملت حقيقتها متنافرة، كأنها أولاد عَلَّات لايربطهم ببعضهم البعض إلا أحد طرفي النسب. مما يضعف الرابطة الأخوية، وإن بدت في الظاهر متماسكة.

ومن هنا يخلص عبد القاهر إلي أن الألوان البديعية يجب أن تكون ضرورية للتعبير عن حق المعني، وأن تصبح بنية أساسية في السياق، بحيث لايستطيع غيرها أن يسد مسدها، فتثري النص بدلا من أن تثقله، يقول: "وعلي الجملة فإنك لاتجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا حتي يكون المعني هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتي تجده لاتبتغي به بدلا، ولاتجد عنه حولا"(١).

ويستمد الكلاعى من معين النقاد السابقين فيضع للسجع أوزانا وقوانين، (٢) يمكن من خلالها الوقوف على القيم الموسيقية المتنوعة له.

---

(١) أسرار البلاغة : ٢٠، وانظر المصدر نفسه : ٢٢/٢٣، ودلائل الإعجاز : ١١٠.

(٢) انظر إحكام صنعة الكلام : ٢٣٠.

ويبدو من تتبع آراء النقاد السابقين في شروط السجع الجيد، أن الكلاعي قد بلور هذه الآراء في عدة أقسام، كما أنه قد تفرد بإطلاق اسم الأوزان والقوانين علي هذه الأقسام، يقول: "هذا مانختاره للكاتب من أوزان الأسجاع، ونستحب له من قوانين الإبداع، علي أنها فسيحة الميدان، رحيبة اللبان، وإنما اخترنا وماحصرنا، وانتقينا وما أحصينا".(١)

وهذه الأقسام هي:(٢)

**أولا** : أن يكون القسيم الثاني أكمل من الأول.

**ثانيا:** أن يكون القسيم الأول أطول من الثاني، وهذا لايحسن عنده.

**ثالثا:** أن يكون القسيمان متساويين، بحيث تتقابل سجعتان، كل سجعة موافقة لصاحبتها، وقد تتقابل ثلاث ثلاث إلي سبع سجعات أو أكثر.(٣)

ويبدو أن القسمين الأولين، ينصبان علي التناسب الموسيقي في الطول والقصر بين كل سجعتين فقط، ولذا يذكر الكلاعي أنه إذا تعددت السجعات، فإن القسيم الأول يكون أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث، وهكذا.(٤)

ومما سبق يمكن القول إن الأوزان والقوانين التي وضعها الكلاعي للسجع- رحبة ومرنة، فهي تخضع للتناسب بين الألفاظ، وللتناسب بين الجمل، ومن ثم فهي ليست بصرامة وتحديد الأوزان الشعرية، وإنما أطلق عليها اسم الأوزان والقوانين لرغبته في توفير أكبر كم من القيم الموسيقية تجعل النثر الفني قريبا من أوزان وإيقاعات الشعر. وهو ينطلق في هذا من إيمانه بأن النظم والنثر أخوان، وأنه كما تراعي الأوزان والقوافي في الشعر، فإنه يجب أن تراعي أوزان وقوانين السجع في النثر.(٥)

---

(١) المصدر نفسه: ٢٣٢.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٢٣٠-٢٣١

(٣) انظر المصدر نفسه : ١٤٥ وما بعدها.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٢٣١/٢٣٢.

(٥) انظر إحكام صنعة الكلام : ١٢٨. ومما تجدر الإشارة إليه أن اختصاص السجع بالذكر دون غيره من القيم الموسيقية يرجع إلى أن السجع عند الكلاعى يضم أكثر القيم الموسيقية كالترصيع والموازنة والتجنيس، وسيتضح هذا فى حديثنا عن هذه القيم.

ولذا ينكر أنه يمكن زيادة حرف أو نقصانه لتكميل الأثر الموسيقي للفقرات، ويضرب أمثلة لذلك من القرآن الكريم، وكأنه يريد بذلك أن يعلن أن الكتاب - كالشعراء - أمراء الكلام، وأنه يحق لهم أن يحدثوا بعض التغييرات في أواخر الكلم من أجل إتمام الوزن والمناسبة(١)، يقول: "وللعرب- أعزك الله - في الأسجاع أنواع من الاتّباع، فتارة يقع فيها الحذف والنقصان، كقوله عز وجل... "والليل إذا يسر" بحذف الياء، وتارة تقع فيها بالزيادة كقوله تعالي: " وما أدراك ماهيه" فزاد هاء السكت، وكقوله جلت عظمته" "وتظنون بالله الظنونا"، فزاد ألفا لتستوي رءوس الفقر علي عادة العرب في الكلام."(٢)

إن الكلاعي يقصد من وراء الاستشهاد بهذه الأمثلة من القرآن- أن يقول: إنه إذا كان القرآن قد راعي التناسب النغمي بين آياته، فإن من الواجب علي الكُتّاب أن يقتدوا به، وأن يراعوا أوزان السجع وقوانينه، لأنه قمة الفصاحة والبلاغة، وقبلة المتأدبين والبلغاء.

وفي إطار اهتمامه بإبراز القيم الموسيقية للسجع، يرصد الكلاعي تطور كم القيم الموسيقية له، فيذكر من أنواعه ما أطلق عليه اسم "المنقاد" ويوجد هذا النوع في كتابات

---

(١) كانت النظرة السابقة على الكلاعى تدعو الكُتّاب إلى عدم مجاراة الشعراء فى التصرف فى أواخر الكلم؛ لأن الشعر مقيد بالوزن والقافية، أما النثر فمرسل من القيود . ( انظر الرسالة العذراء لإبراهيم بن المدبر : ١٩ . والعقد الفريد لابن عبد ربه : ١٨٥/٤، ومواد البيان : ٨٩ ) . ونجد بإزاء هذه النظرة مَنْ سلب إمارة الكلام من الشعراء وساوى بينهم وبين الكتاب، ولم يغتفر لهم ما أطلق عليه الضرورة الشعرية، وعدها من قبيل العيب أو الخطأ الذى يجب أن يتنزه عنه الكلام شعرا ونثرا ( انظر ذم الخطأ فى الشعر لأحمد بن فارس:٢١/٢٣، وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى : ١٥٦، وسر الفصاحة : ٦٩/٧٠/٧٢-٧٥، وشرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد : ٢١٣/٧ . ٢١٤) ويبدو أن شيوع السجع فى كتابات المتأخرين ، واهتمامهم بتوفير أكبر قدر ممكن من القيم الموسيقية، هو الذى دفع الكلاعى إلى الإشارة إلى الضرورة النثرية - إذا جاز هذا التعبير- مقارنة بالضرورة الشعرية . وانظر عن الضرورة فى القرآن والحديث والنثر : الأصول : د. تمام حسان : ٨٢، ونظرية اللغة فى النقد العربى : د. عبد الحكيم راضى: ٦٠/٦١.

(٢) إحكام صنعة الكلام : ٢٣٢.

القدماء. يقول: "وسمينا هذا النوع من السجع المنقاد، لأنه ينقاد طوعا، ويأتي قبل أن يُستدعي ويستجلب... فمنه مايأتي متفقا في الوزن والسجع، كخبير وبصير، وربما خالفوا بحرف المد واللين، فجاءوا بخبير مع غفور، وربما جاء متفقا في السجع دون الوزن كزيد وأيد وعمر وقمر، وربما أتوا بحروف مقاربة كالسين والصاد من حروف الهمس، والظاء والضاد من حروف الإطباق، كقولنا: النفس والنقص، والحفظ والخفض".(١)

ويلاحظ في هذا النص أن الكلاعي لم يفصل بين السجع أو تماثل حروف الفواصل، وبين الموازنة أو تقارب حروف الفواصل، وذلك لأن هذا النوع من السجع يتسم بالسهولة، ويخلو من التصنع، ومن ثم فهو يتفق مع الموازنة في هذه الصفات، ومن الجائز أن يتحول في بعض الأحيان إليها، ويضاف إلي هذا السبب أن كثيرا من البلاغيين- كما سيتضح فيما بعد- يجعلون الموازنة أحد وجوه السجع.

وإذا كان هذا النوع يمثل الموسيقي الهادئة بحكم الفترة التاريخية المتقدمة التي أنتج فيها، فإن هناك نوعا آخر يتميز بصخب الموسيقي، وزيادة الكم النغمي، وهو ما أطلق عليه الكلاعي اسم " المستجلب". ويبدو من هذه التسمية أن التطور الزمني هو الذي فرض هذا النوع من السجع، وذلك لأن أثر التصنع فيه واضح (٢)، وكأنه قد أصبح من أهداف الكاتب أن يُعني بالقيم الموسيقية بوصفها أحد المقومات الجوهرية للنثر الفني. يقول: "ثم كثرت الصناعة وتشذذ فيها القالة، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق، فلم يأتوا بـ "غفور" مع "بصير" ولا وقفوا عند إتيانهم بـ "غفور" مع "شكور"، وبـ "خبير" مع "بصير"، بل جاءوا بـ "غفور" مع "كفور"، فضموا الفاء وحرف المد واللين والراء، وجاءوا بـ "خبير" مع "ثبير وعبير وصبير" وجاءوا بعمر مع زمر، ولم يأتوا به في ثمر، وجاءوا بقمر مع ثمر، فراعوا شكل الحرف المُضمّن، والتزموا مع ذلك مالايلزم، واستجلبوا منه ماربما لم يأت في سياق الكلام، وكذلك لايأتون بقمر مع عمر في حال الخفض، ويجمعون بينهما في حالتيّ الرفع والنصب،

---

(١) المصدر نفسه: ٢٣٣/ ٢٣٤.

(٢) سبقت الإشارة فى الفصل الثالث إلى رصد الكلاعى لتطور الصنعة فى الأساليب النثرية.

فإذا أدخلوا علي قمر الألف واللام وافقوا التنوين، وكان أبو العلاء يلتزم في أسجاعه مالايلزم كثيرا... ومما يتجنبون في هذا الباب أن يأتوا بلفظ البراعة مع القراءة، لأن الراء الواحدة مفخمة، والراء الثانية مرقّقة".(١)

فهذا النوع من السجع لايكتفي بمراعاة تماثل حروف الفواصل، وإنما يتعدي هذا إلي مراعاة وزن الكلمات، وموقف الحروف من الشكل والإعراب، والتفخيم والترقيق حتي خرج في بعض صوره إلي التزام مالايلزم. وبرغم عدم إلزام الكلاعي للكُتّاب باستعمال هذا النوع في كل كتاباتهم كما يبدو من قوله: "وهذا كله - أعزك الله- ليس بحتم علي الكاتب امتثاله، ولايفرض عليه اتباعه في أسجاعه كلها واستعماله(٢)، إلا أننا نلاحظ أن هذا النوع يحقق له ما يصبو إليه من اقتراب موسيقي النثر من موسيقي الشعر، ونلمح هذا في وصفه هذا النوع من السجع بـ "السجع الفائق، واللفظ الرائق"(٣)، كما يتأكد هذا القول إذا علمنا أن الكلاعي نفسه كان أحد المنشئين الذين اعتمدوا علي هذا النوع من السجع، يقول: "وقد أخذت نفسي بهذا الغرض حتي سَهُل عليّ مأخذه".(٤)

ويذكر ابن شيث أن القدماء لم يهتموا بالسجع، ولم يتكلفوا الألفاظ المصنوعة، بينما اعتني أكثر المتأخرين بألفاظهم فصارت نقية مسجوعة سجعا حاليا، وصار هذا المذهب بينهم هو المسلوك، وصار مذهب القدماء هو المتروك.(٥)

ويبدو أنه لم يقف في وجه هذا المذهب الجديد، لأنه في نظره يقرّب موسيقي النثر إلي موسيقي الشعر، وبذا تتحقق نظرته في "أن نعوت الشعر كلها تصح أن تكون للنثر".(٦) ومن هنا فإنه يري أن السجع الجيد هو الذي يجمع بين توازن الكلمات، وبين اتفاق حروف الفواصل، وكأنه يقترب به من مفهوم الترصيع- الذي سنعرض له فيما بعد- يقول: "وخير السجع ماتوازنت فيه الألفاظ، والتزم فيه رصف الكلمة التي يوقف

---

(١) إحكام صنعة الكلام: ٢٣٤ - ٢٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٥.

(٣) إحكام صنعة الكلام: ٢٣٤.

(٤) المصدر نفسه: ٢٣٥.

(٥) انظر معالم الكتابة: ٦٤/٦٥.

(٦) معالم الكتابة: ٦٩.

عليها في الكلمة الأخري التي تطابقها في السجع".[1]

يتأكد هذا من خلال تقسيمه السجع إلي سجع حال وسجع عاطل، ويقصد بالسجع الحالي "كل كلمتين جاءتا في الكلام المنثور علي زنة واحدة، تصلح أن تكون إحداها قافية أمام صاحبتها، كقولك: فلان لا تدرك في المجد غايته، ولاتنسخ من الفضل أيته".[2] ويقصد بالسجع العاطل "أن تقابل اللفظة أختها ولاتجمع بينهما القافية".[3]

ونلاحظ هنا أن السجع العاطل يقترب من مفهوم الموازنة، مما يدل علي أن ابن شيث كان يري- ككثير من النقاد والبلاغيين- أن السجع يضم تحته العديد من القيم الموسيقية، أو أن الترصيع والموازنة من وجوه السجع. ويلاحظ أيضا أنه - وإن كان يري أن السجع العاطل يقصده الكتاب البلغاء لخلوه من التكلف ولجريانه علي سجية الكلام دون التصنع[4] - يَعُد السجع الحالي من علامات البراعة والتفوق في الإبداع. يقول: "وبمقدار ماتتوزان اللفظتان ويلزم فيها من تكرار الحروف يكون التبريز في ذلك"[5]. ويمكن أن نرجع هذا- بالإضافة إلي رغبته في التقريب بين موسيقي الشعر والنثر- إلي شيوع السجع الحالي في عصره، وسيطرته علي أذواق معاصريه، وميلهم إلي لزوم مالايلزم.

ويضع ابن الأثير أربع صفات للسجع الجيد هي:[6]

**أولا** : أن تكون مفردات الألفاظ المسجوعة حسنة مختارة، حلوة حارة، طنانة رنانة، لاغثة ولاباردة.

**ثانيا**: أن يحسن تركيب هذه الألفاظ.

---

(١) المصدر نفسه: ٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٦٩.

(٣) المصدر نفسه: ٦٩.

(٤) انظر المصدر نفسه: ٦٩.

(٥) المصدر نفسه: ٦٩.

(٦) انظر المثل السائر: ٢١٣/١ -٢١٥، وراجع الجامع الكبير: ٢٥٣، والإيضاح للقزويني: ٥٤٧/٢/٥٤٨، والطراز للعلوي: ٢١/٣ - ٢٣.

**ثالثا:** أن يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعا للمعني، وذلك لأن إرادة التعبير عن المعني بلفظ مسجوع قد يؤدي إلي التكلف والتعسف. إذ تزاد بعض الألفاظ أو تنقص لإقامة القوافي، وفي هذا مايشين المعني ويجور عليه.

**رابعا :** أن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين. دالة علي معني غير المعني الذي دلت عليه أختها، ويري ابن الأثير أن هذه الصفة – التي يذكر أنه لم ينبه عليها أحد غيره – تمثل سر جودة الأسجاع، وأن خلو الأسجاع منها يقلل من قيمتها الفنية؛ وذلك لأنه يعد تكرير المعني في عبارتين متتاليتين نوعا من التطويل الذي يشين المعني، ويذكر أنه إذا أجيز في السجع تغيير وضع اللفظة أو وجود لفظين بمعني واحد في آخر إحدى الفقرتين، فإنه لا يجوز أن تكون الفقرتان بمعنى واحد؛ لأنه تطويل محض لافائدة فيه.(١)

وبناء علي هذه الصفة ينتقد سجع الكُتّاب السابقين عليه. يقول: "وإذا تأملت كتابة المفلقين ممن تقدم، كالصابي، وابن العميد، وابن عباد، وفلان وفلان، فإنك تري أكثر المسجوع منه كذلك، والأقل منه علي ما أشرت إليه، ولقد تصفحت المقامات الحريرية، والخطب النباتية، علي غرام الناس بهما، وإكبابهم عليهما، فوجدت الأكثر من السجع فيهما علي الأسلوب الذي أنكرته".(٢)

ومن أمثلة نقده لكلام الصابي والصاحب بن عباد، قوله: "وسأورد هاهنا من كلام الصابي ماستراه، فمن ذلك تحميد في كتاب، فقال: الحمد لله الذي لاتدركه الأعين بألحاظها، ولاتحده الألسن بألفاظها، ولاتخلقه العصور بمرورها، ولاتهرمه الدهور بكرورها". ثم انتهي إلي الصلاة علي النبي صلى الله عليه وسلم، فقال: "لم ير للكفر أثرا إلا طمسه ومحاه، ولارسما إلا أزاله وعفّاه". ولافرق بين مرور العصور، وكرور الدهور، وكذلك لافرق بين محو الأثر، وعفاء الرسم... وعلي هذا جاء كلامه في كتاب آخر فقال: "يسافر رأيه وهو دان لم ينزح، ويسير تدبيره وهو ثاو لم يبرح"، وكلا هذين سواء أيضا، وما أحسن هذا المعني لو قال: يسافر رأيه وهو دان لم يبرح، ويثخن

---

(١) انظر المثل السائر: ٢٢٠/١.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٥/٢١٤/١.

الجراح في عدوه وسيفه في الغمد لم يَجْرح". فإنه لو قال هذا سلم من هجنة التكرار. وأمثال ذلك في كلام الصابي كثير، وعلي منواله نسج الصاحب بن عباد، فمن ذلك ماذكره في وصف مهزومين فقال: طاروا واقين بظهورهم صدورهم، وبأصلابهم نحورهم". وكلا المعنيين سواء".(١)

ويبدو أن ابن الأثير شعر بصعوبة تحقق هذه الصفة في كتابات السابقين، وبأن التمسك بها سيهزُّ مِنَ المكانة الأدبية لكثير منهم، ولذا نراه يعتذر عن عدم وجودها في كتاباتهم، فيقول: "ولاشك أن هذا الوصف المشار إليه في فقر الأسجاع لم يكن مقصودا في الزمن القديم، إما لمكان عسره، أو لأنه لم يُتنبه له"(٢)، وينوّه بأن ذلك لايغض من شأنهم، ويخص الصابي بالذكر فيقول: "وكيف أضع من الصابي، وعلم الكتابة قد رفعه، وهو إمام هذا الفن، والواحد فيه".(٣)

وإذا كان نقد ابن الأثير للكُتّاب السابقين، قد انصب علي عنايتهم باختلاف معاني الفقرات المسجوعة فقط، فإن نقده للكتاب المعاصرين ينصب على عدم عنايتهم بالصفات الأربع كلها، وإذا كان قد التمس العذر للسابقين، فإنه ينتقد بشدة صنيع

---

(١) المثل السائر: ٢١٧/١-٢١٩. وراجع أمثلة أخرى فى المصدر نفسه: ٢١٨/١-٢٢٠.

(٢) المثل السائر: ٢٥٤/١. ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن أبى الحديد يعترض على ما اشترطه ابن الأثير من اختلاف معنى الفقرتين المسجوعتين، ويرى أن عدم وجود هذه الصفة عند الكتاب القدماء، لا يرجع إلى ما ذهب إليه ابن الأثير من عسر الإتيان بها أو لعدم التنبه لها، وإنما يرجع إلى أن من سنة الكتاب الاتساع فى العبارة، والاقتدار على الألفاظ، وتأكيد المعنى بالإطالة، وأنهم اقتدوا فى ذلك بالقرآن!، ويبدو أنه شعر بوهن هذه التعليلات، وبأن تكرار المعانى بلا إفادة سبب موجب للقدح. ولذا يذكر أنه يمكن دفع تكرار المعانى بالتأويلات التى تدقق فى المعانى الخفية للفقرات (انظر الفلك الدائر: ١٧٩/٤-١٨٠). ويلاحظ على رد ابن أبى الحديد أن همه الأول هو الاعتراض بأية طريقة على ابن الأثير. ولذا لم يتفهم وجهة نظره. إن ابن الأثير يدعو إلى الإجادة فى الإبداع، وإلى تخليص الكلام من كل زيادة لا تفيد، وإلى تكثيف المعانى، ولا شك أن اختلاف معنى الفقرتين المسجوعتين مما يحقق هذا، ولئن لم يتنبه الكتاب السابقون إلى هذا المعنى، فإن الكتاب المعاصرين له – وهم أكثر حرصاً على السجع، الأمر الذى قد يدفعهم إلى التكلف والتعسف – يجب أن يعوا هذه الصفة، وأن يتجنبوا التطويل الممل والمخل.

(٣) المثل السائر: ٢٥٤/١. وانظر أيضاً: ٢٥٥/١.

معاصريه، لأنهم - في نظره أدعياء في فن الكتابة وغير مؤهلين للإبداع، فلقد دفعهم حبهم للألفاظ، وشغفهم بالزخرف إلي الجور علي المعاني، والتعسف في الأسجاع، فلم يميزوا الجيد من الرديء، وفهموا أن السجع هو تماثل حروف الفواصل فقط دون مراعاة لحسن اختيار المفردات، ولجودة التراكيب، ولحق المعاني. يقول: "وقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة، يجعلون همهم مقصورا على الألفاظ التي لاحاصل وراءها، ولاكبير معني تحتها، وإذا أتي أحدهم بلفظ مسجوع علي وجه كان من الغثاثة والبَرْد، يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم، ولايشك في أنه صار كاتبا مُفْلِقا.

وإذا نُظر إلي كُتّاب زماننا وجدوا كذلك، فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار، ولا يعلم أنه كجواد يمشي تحت حمار... ومن أعجب الأشياء أني لا أري إلا طامعا في هذا الفن مدّعيا له، علي خلوه عن تحصيل آلاته وأسبابه... ومما رأيته من المدعين لهذا الفن الذين حصلوا منه على القشور، وقصروا معرفتهم علي الألفاظ المسجوعة الغثة التى لاحاصل وراءها، أنهم إذا أُنكرت هذه الحال عليهم، وقيل لهم: إن الكلام المسجوع، ليس عبارة عن تواطؤ الفقر على حرف واحد فقط، إذ لو كان عبارة عن هذا وحده لأمكن أكثر الناس أن يأتوا به من غير كلفة، وإنما هو أمر وراء هذا، وله شروط متعددة، فإذا سمعوا ذلك أنكروه لخلوّهم عن معرفته، ثم لو عرفوه وأتوا به علي الوجه الحسن من اختيار الألفاظ المسجوعة، لاحتاجوا إلي شرط آخر (يقصد اختلاف معني كل فقرتين مسجوعتين) قد نبهت عليه في باب السجع، وإذا أُنكر عليهم الاقتصار علي الألفاظ المسجوعة، وهُدوا إلي طريق المعاني، يقولون: لنا أسوة بالعرب الذين هم أرباب الفصاحة، فإنهم إنما اعتنوا بالألفاظ ولم يعتنوا بالمعاني اعتناءكم بها!!، فلم يكفهم جهلُهم فيما ارتكبوه حتي ادّعوا الأسوة بالعرب فيه، فصارت جهالتهم جهالتين".(١)

ويقسم ابن الأثير - كالكلاعى - السجع إلى ثلاثة أقسام، ولكنه يتميز عنه ببيان القيمة الموسيقية لكل منها، وهذه الأقسام هى:-

---

(١) المثل السائر: ٢/٦٣ - ٦٥.

**القسم الأول:** أن يكون الفصلان متساويين، لا يزيد أحدهما على الآخر، ويعد هذا القسم – عنده – أشرف السجع منزلة، للاعتدال الذى فيه (١)، ويعبارة أخرى، لتقارب وتساوى النغم الصوتى فيه.

**القسم الثانى:** أن يكون الفصل الثانى أطول من الأول بحيث لا يخرج هذا الطول عن حد الاعتدال خروجاً كبيراً، فإنه عند ذلك يقبح ويستكره ويعد عيبا(٢) للإخلال بالتناسب النغمي. ويرى ابن الأثير أنه إذا جاء السجع على ثلاث فقرات، فإنه يجوز أن تتساوى الفقرتان الأوليان فى العدد، ثم يحسب مجموعهما، ويزاد عليه فى الفقرة الثالثة (٣).

يبدو أنه قد شعر بأن الحساب والعدد القياس – أشياء تشى بالتكلف، وتعوق الاسترسال، وبأنه قد يوجد فى الواقع الأدبى ما يناقض هذا الرأى، ولذا ينبه أنه " لا ينبغى أن تجعله (يقصد حساب عدد الفقرات) قياسا مطردا فى السجعات الثلاث أين وقعت من الكلام، بل تعلم أن الجواز يعم الجانبين من التساوى فى السجعات الثلاث، ومن زيادة السجعة الثالثة" (٤).

**القسم الثالث:** أن يكون الفصل الأخير أقصر من الأول، ويعد هذا النوع عيبا فاحشاً، لأن " السجع يكون قد استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله، ثم يجىء الفصل الثانى قصيراً عن الأول فيكون كالشىء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيقصر دونها" (٥). فهذا النوع من السجع يحول دون اكتمال النغم الصوتى ويعوق الإشباع الموسيقى.

---

(١) انظر المثل السائر: ٢٥٥/١، وراجع الجامع الكبير: ٢٥٣، والإيضاح للقزوينى: ٥٤٨/٢، والطراز للعلوى: ٣٥٤/٢٥/٣.

(٢) انظر المثل السائر: ٢٥٥/١، والجامع الكبير: ٢٥٣، وحسن التوسل: ٢١٣، وجوهر الكنز: ٢٩٥، والطراز للعلوى: ٢٥/٣، ومقدمة فى صناعة النظم والنثر لشمس الدين النواجى ت ٨٥٩هـ، تحقيق د. محمد بن عبد الكريم – بيروت ب.ت.ص: ٧٣.

(٣) انظر المثل السائر: ٢٥٦/١ وراجع حسن التوسل: ٢١٣.

(٤) المثل السائر:٢٥٦/١

(٥)المثل السائر: ٢٥٧/١– وراجع الجامع الكبير: ٢٥٤، والإيضاح: ٥٤٨/٢، والطراز: ٣٥٥/٢٧/٣

ويرى ابن الأثير أن هذه الأقسام يمكن أن تتدرج - تبعاً لعدد الألفاظ فى كل فقرة - تحت ضربين من السجع، هما: السجع القصير، والسجع الطويل، وتتراوح عدد ألفاظ السجع القصير بين اثنين إلى عشرة (١)، أما السجع الطويل فهو مازاد عن ذلك إلى عشرين لفظة فما حولها. وقد يزيد على هذا لأنه غير مضبوط فى الواقع (٢)، ويرغم هذا يضع ابن الأثير قاعدة عامة، وهى أنه " كلما قلت الألفاظ، كان أحسن؛ لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع" (٣).

ومما سبق يتضح أن ابن الأثير قد وسّع نطاق عدد الألفاظ المسجوعة فى الفقرة الواحدة، حتى لا تتعارض مع ما قد يوجد فى الواقع الأدبى، وحتى لا يعوق حرية الإبداع، وليدل على مرونة الإطار الخارجى للسجع، وأنه يمكن أن يثرى موسيقياً عن طريق تفاعلات الألفاظ التى تملأ هذا الإطار، ومع كل هذا فإنه يرى أن السجع الذى تقل ألفاظ فقره يكون أكثر موسيقية، لبروز النغم الصوتى، ولتحقيق الإشباع الموسيقى، ولذا فإن هذا النوع من السجع لا يستعمله إلا من كان بارعاً مقتدراً، ومن هنا يصفه بقوله: " وهذا الضرب أوعر السجع مذهبا، وأبعده متناولا ، ولا يكاد استعماله يقع إلا نادراً" (٤).

أما صفات السجع الجيد عند الفلاسفة المسلمين فإنها تكاد تقرب من مثيلتها عند النقاد والبلاغيين، فلقد حرصوا على أهمية وجود التناسب بين فصول الأسجاع، بحيث لا تطول فيضعف الأثر الموسيقى للسجع، ولا تقصر جداً فلا يتمكن المتلقى من تبين الجرس الموسيقى للفقرات، فضلاً عن بلوغ هذا الجرس مرتبة التأثير فى النفس، فالطويل ممل، والقصير مستحقر، أما المعتدل المصاريع، المتناسب الفصول، بحيث تحقق نوعاً من الاستدارة فى النغمات، فهو النوع المفضل. يقول ابن سينا "ويجب أن

---

(١) انظر المثل السائر: ١/٢٥٧ - ٢٥٨، وراجع الطراز للعلوى: ٣/٢٣.

(٢) انظر المثل السائر: ١/٢٥٨، والطراز للعلوى ٣/٢٣ - ٢٤/ ٢٥٣.

(٣) المثل السائر: ١/٢٥٧، وانظر أيضاً: حسن التوسل: ٢١٣، وجوهر الكنز: ٢٩٥، والطراز: ٣/ ٢٣، ومقدمة فى صناعة النظم والنثر للنواجى: ٧٢، والاتقان للسيوطى: ٣/٢٥٨.

(٤) المثل السائر: ١/٢٥٧.

يكون طول الأسجاع بقدر لا يبعد له ما بين الأطراف بعداً يمحى معه تخيل السجع الأول، وأيضاً فلا ينبغي أن يكون سريع الانقطاع قصيراً جداً، وينبغي أن يكون التوصيل بين المصاريع غير متباين، ولا مفترقاً فلا يتناسب، والموصل هو الكلام الذي له مصاريع يتنفس فيما بينها كما عند أسجاع المعاطف، فهو كلام فيه تفاصيل بالفعل، وأما الذي لاتفصيل فيه، فهو المصراع الواحد، مثل المصراع الأخير، ويجب أن تكون مصاريع الأسجاع والاتصالات معتدلة في القصر والطول، فإن القصير يسهي الإنسان لما يعرض من قصر مدة مطابقة الذهن إياه، فإن النهر والمعبر إذا قصر جدا، لم يحتفل به، ولم يستعد للطفر عليه، ولم يكن به اعتداد ألبته، وأما الطويل فإنه يمل ويُنَسي أوله آخره، ويعدل فيه عن الواجب، مثل المعبر إلي الساحل إذا كان طويلاجدا لم يحسن أن يطفر عليه طفرا، فإن فعل، لم يبعد أن يغرق في وسطه، ومثل الطريق إذا طال، فإن المترافقين يتركون سالكهم في ذلك الطريق، ويحيدون عن مرافقته، فالطول مملول، والقصيرمستحقر، ولاتكون له استدارة، أي اعتدال بأجزاء يعود بعضها علي بعض."(١)

ويلاحظ أن ابن سينا يبني فكرته عن أهمية تناسب الفصول علي تحقيق الاستدارة النغمية، وهي فكرة اعتمد فيها علي ماذكره أرسطو عن الأسلوب الدوري(٢)، إلا أن المقارنة بين الفكرة عند أرسطو، وعند ابن سينا تبرز لنا أن ابن سينا قد أعطاها بعدا أعمق، ومعني أوضح، فهو يحاول بهذه الفكرة أن يكسر امتدادية الإيقاع النثرى، ويسعى إلى تحقيق دائريته، ليكون ذا وزن وإيقاع يقترب من إيقاع الشعر ووزنه، فالوزن الشعري يقوم علي الاستدارة أو تكرار الإيقاع النغمي بصورة دائرية.(٣)

أما في حالة اختلاف الفصول في الطول والقصر، فإنه يجب أن يكون هناك

---

(١) الخطابة لابن سينا: ٢٢٧، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٩، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٠٩.

(٢) انظر الخطابة لأرسطو: ٢٠٩.

(٣) مما تجدر الإشارة إليه أن جون كوين يذكر أن الشعر دائرى، والنثر امتدادى، إلا أنه يذكر مع ذلك أن الشعر ليس كله دورانا لأنه يحمل معنى، وهذا بدوره يفرض الامتداد، ومن هنا يتحقق التلاقى بين التخالف المعنوى الذى يحققه الامتداد، والتجانس الصوتى الذى يحققه الدوران. انظر بناء لغة الشعر: ٦٦/١١٤/١٢٣.

نظام ينظم تجاور هذه الفصول بحيث تكون الفقرة الثانية أطول من الأولي، ويطلق علي هذا النوع من الكلام اسم "المتدافع" يقول ابن رشد: "ومن الكلام الموصل: المتدافع، وهو الذي لاتكون أجزاؤه ذوات الفصول والعطوف متساوية، بل يكون بعضها أطول من بعض، ولكن تكون الطوال فيها والقصار منتظمة، وذلك مثل مايعمده الكُتّاب عندنا من أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى."(١)

ويذهب الفلاسفة – كالنقاد والبلاغيين – إلي أهمية تبعية القيم الموسيقية – ومنها السجع– للمعني، لأن عدم تبعيتها له يُفكك السياق، ويعوق الإفهام، ويحول دون بلوغ التأثير أو الأحساس باللذة، ويحولها إلي مجرد زخرف خارجي يمكن الاستغناء عنه. يقول ابن سينا: "إنه يجب أن يكون الكلام الخطابي مفصلا، أي ذا مصاريع، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقا إلي المصراع الذي يليه الذي إنما يتم به المعني، وهذا مثل ماقال الفصيح من العرب: إياك ومايسبق إلي النفس إنكاره، وإن كان عندك اعتذاره، فليس كل من يسمعه نكرا، يقدر أن يوسعه عذرا"، فإن كل مصراع من مصراعي هذا الكلام يحتاج إلي لفقه حتي يتم، وهذه التفاصيل تحسن عند المخاطبة بالنبرات التى تقطع وتصل."(٢)

كما يذكر ابن رشد أن الكلام المفصل الجيد هو الذي يستوفي حق المعني، بحيث يشعر المتلقي بأن المعني قد تم بتمام فصوله. أما الكلام المفصل الذي ينقضي قبل استيفاء المعني، فإنه معيب؛ لأنه برغم عنايته بالفواصل لم يحقق الإشباع الموسيقي المتوازي مع الإشباع المعرفي، يقول: "والكلام المفصل هو الذى لا تنقضى فصوله قبل انقضاء المعنى الذى يتكلم فيه، فإذا انقضت الفصول قبل انقضاء المعنى كان غير لذيذ في السمع من أجل أنه لم يتناه المعني بتناهي الفصول، والسامع إنما يتشوف النهاية، ويعرض للمتكلم بهذا الكلام أنه يقف عند انقضائه قبل انقضاء المعني، فيقف في غير موضع وقف، أعني: إذا كان المعني أطول من الفصول، فإذا جعل المتكلم نهاية فصول القول بحسب نهايات المعني لم يعرض له هذا."(٣)

(١) تلخيص الخطابة: ٢٩٠، وراجع الخطابة لابن سينا: ٢٢٨، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢١٩.

(٢) الخطابة لابن سينا: ٢٣٦.

(٣) تلخيص الخطابة: ٢٨٨ وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٠٧.

## ثانيا: الترصيع:

وهو تساوي الألفاظ في البناء أو الوزن، واتفاقها في الانتهاء أو السجع(١). ويعد قدامة بن جعفر من أوائل الذين تنبهوا إلي القيمة الموسيقية لهذه الوسيلة، إذ عدها أحد نعوت الوزن الشعرى(٢)، كما عدها أحسن المنازل "التي تحقق للكلام الفني- شعرا ونثرا- ما أطلق عليه اسم "أحسن البلاغة"(٣)، وذلك لما يتمتع به من تكثيف وتعدد للمصادر الموسيقية، فهو يضم إلي النغم الصوتي الناتج عن السجع- نغما صوتيا آخر نابعا من التوازن والتقابل بين أجزاء الكلام.

ويشترط قدامة لبلوغ هذه الوسيلة أوج تأثيرها الموسيقي،أن تكون غير متكلفة أو مستكرهة، يقول موضحا صفات الترصيع وقيمته الموسيقية: "فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسف والاستكراه، يُتوخى في كل جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانهما في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولاتعسف، كقول بعضهم: "حتي عاد تعريضك تصريحا، وصار تمريضك تصحيحا."(٤)

ويعد أبو هلال العسكري هذه الوسيلة أحد أنواع السجع، ويري أن الكلام يكون بها سجعا في سجع، ويطق على المثال الذى أورده قدامة موضحا قيمته الموسيقية، فيقول : "فالتعريض والتمريض سجع، والتصريح والتصحيح سجع آخر، فهو سجع في سجع... وهذا الجنس إذا سلم من الاستكراه فهو أحسن وجوه السجع."(٥)

---

(١) انظر في تعريفه: جواهر الألفاظ لقدامة بن جعفر: ٣، والبديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ: ١١٦، ونهاية الإيجاز للرازي: ٣٥، الجامع الكبير لابن الأثير: ٢٦٣، المثل السائر: ١/٢٧٧، الإكسير في علم التفسير: ٣٢٦، حسن التوسل: ٢٠٧، جوهر الكنز: ٢٥٤، الطراز: ٢/٣٧٣.

(٢) انظر نقد الشعر: ٤٠.

(٣) انظر جواهر الألفاظ: ٣، وراجع مواد البيان: ١٥٦.

(٤) جواهر الألفاظ: ٣، وراجع أيضاً صناعة الكتاب لأبى جعفر النحاس: ١٧٥، قانون البلاغة لأبى طاهر البغدادي: ٤٠٨.

(٥) كتاب الصناعتين: ٦٩ ومما تجدر الإشارة إليه أن العسكرى لم يذكر في باب السجع اسم =

أما ابن سنان فإنه يجعل الترصيع أحد الوسائل التي يتحقق بها التناسب اللفظي بين أجزاء الكلام المنظوم أو المنثور،[1] ولكنه برغم اعترافه بالقيمة الموسيقية لها، فإنه يري أنه لايحسن " إذا تكرر وتوالى، لأنه يدل علي التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر."[2] ولذا يعلق على المثال الذى أورده قدامة بقوله: "فهذا وأمثاله إذا كان قدرا يسيرا حسن علي مانكرناه، فأما إذا توالى وكثر،فإنه يقبح لدلالته على التكلف، وإن كان كل منه بانفراده جيدا."[3] ويدل هذا على اتفاق ابن سنان مع سابقيه فى ضرورة تجنب التكلف والاستكراه في الوسائل التى تحقق القيم الموسيقية، حتي لاتكون هذه القيم عاملا سالبا للقيمة الفنية في العمل الأدبى، بدلا من أن تكون عاملا مدعما ومضيفا إليها.

ويتحدث ابن شيث عن الترصيع، ولكنه يخرج به إلي ماينطبق علي

---

=الترصيع خاصاً بالنثر، وإنما ذكره وصفا للشعر، فقال: الشعر المرصع (انظر كتاب الصناعتين: ٢٧١) وعقد فصلا للترصيع خصه بالأمثلة الشعرية (انظر كتاب الصناعتين: ٣٩٠ - ٣٩٤). ولكن حديثه عما يكون به الكلام سجعاً فى سجع هو عينه ما يقصده بالترصيع، ونجد مثل هذا الصنيع عند الكلاعى، فهو لم ينص على ذكر الترصيع، إلا أن النصوص التى ذكرها فى أنواع السجع وأقسامه تشى بأنه - كالعسكرى - يرى أنه أحد وجوه السجع (انظر إحكام صنعة الكلام: ١٤٥/٢٣٤)، وراجع عن هذا الاتجاه أيضاً: حسن التوسل: ٢٠٧، والإيضاح فى علوم البلاغة: ٥٤٧/٢.

(١) انظر سر الفصاحة: ١٨٢. ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن أبى الإصبع فى حديثه عن المناسبة اللفظية، قسمها قسمين: تامة، وغير تامة. والتامة هى الإتيان بكلمات متفقات فى الوزن والتقفية، أما غير التامة، فهى الإتيان بكلمات متفقات فى الوزن فقط. (انظر تحرير التحبير: ٦٧، وبديع القرآن: ١٤٩، ١٥٠، وقد تابعه فى هذا شهاب الدين الحلبى. انظر حسن التوسل: ٢٨٨ -٢٩٠ وأحمد بن إسماعيل الحلبى: انظر جوهر الكنز: ٢٤١/ ٢٤٢، ويشى حديث ابن أبى الإصبع عن المناسبة التامة، بأنها تنطبق على مفهوم الترصيع، أما حديثه عن المناسبة غير التامة، فإنها تنطبق على مفهوم الموازنة، كما يلاحظ أن حديثه عن الترصيع (انظر تحرير التحبير: ٣٠٢) كان محوره الشعر لا النثر.

(٢) سر الفصاحة: ١٨٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٣.

التجنيس."(١) وليس علي الترصيع بالمفهوم الذى نتحدث عنه، أما مايتوافق مع مفهوم الترصيع، فإننا نجده تحت ما أطلق عليه اسم الموازنة. يقول: "والموازنة، وهو أن تتوازن الألفاظ، وتكون السجعة رابعة، ومثاله: "وهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه،" وهو لايخلو من الكلفة، وإذا زاد علي هذا العدد كان أكثر (يقصد أكثر كلفة)، وأحسن ما يكون في الخطب"(٢).

فالألفاظ فى المثال المذكور متفقة الوزن، ومتماثلة الأواخر، وهذا يتفق مع مفهوم الترصيع، وبغض النظر عن اختلاط المفاهيم والمصطلحات"(٣) الذى نلاحظه فى كتاب ابن شيث، الذي قد يرجع فى نظر بعض الباحثين إلى الميل إلى الابتكار والإبداع(٤)، فإننا نتساءل لماذا يشترط فى هذا النوع من القيم الموسيقية أن تكون السجعة رابعة، برغم أنه يري أن فيه نوعا من التكلف؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول: إن ابن شيث كان يسعى إلى تقريب موسيقى النثر من موسيقى الشعر، ولما كانت أوزان الشعر تقوم في الغالب على أربع تفعيلات، فإن عدد السجعات التي يمكن أن تحقق أكبر قدر من الموسيقى في الجملة النثرية الواحدة- هو أربع سجعات، ولذا فما يزيد عن هذا العدد يعده متكلفا، لأنه يزيد على الكم الموسيقى المثالى المقيس على الكم الموسيقى للشعر، ومما يدعم هذا التفسير،أنه قد أطلق على هذا النوع من القيم الموسيقية اسم "الموازنة" لاقترابها من كلمة "الوزن"، ومن هنا يمكن القول إن ابن شيث كان ينظر إلي الترصيع أو بتعبيره - الموازنة - على أنه يمثل قمة الكم النغمي للقيم الموسيقية.

ويشترط ابن الأثير في الترصيع أن "تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثانى في الوزن والقافية"(٥)، ولذا يعترض على من

---

(١) انظر معالم الكتابة: ٧١.

(٢) انظر المصدر نفسه: ٨٢.

(٣) لاحظ أن السجع الحالى عنده يمكن أن يدخل تحت مفهوم الترصيع.

(٤) انظر ملامح الشخصية المصرية فى الدراسات البيانية: د. مصطفى الصاوى الجوينى: ٤٢٨/٤٣٥.

(٥) المثل السائر: ٢٧٧/١.

أجاز اختلاف أحد ألفاظ الفصل الأول عما يقابله من الفصل الثانى، لأنه يخالف من وجهة نظره حقيقة الترصيع(١).

ومن الأمثلة التى يوضح بها القيمة الموسيقية للترصيع: "قول الحريرى في مقاماته: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"، فإنه جعل ألفاظ الفصل الأول مساوية لألفاظ الفصل الثانى وزنا وقافية، فجعل "يطبع" بإزاء "يقرع"و "الأسجاع" بإزاء "الأسماع" و "جواهر" بإزاء "زواجر" و "لفظه" بإزاء "وعظه"(٢)، ومن هذا يتضح ثراء النغم الموسيقى للترصيع لتقابل السجعات واتفاق الأوزان.

وبناء على ماشترطه في حقيقة الترصيع، يبين ما وافقه وما خالفه من خطبة لابن نباتة، يقول: "وقد ورد هذا الضرب كثيرا في الخطب التى أنشأها الشيخ الخطيب عبد الرحيم بن نباتة رحمه الله، فمن ذلك قوله فى أول خطبة: "الحمد لله عاقد أزمة الأمور بعزائم أمره، وحاصد أئمة الغرور بقواصم مكره، وموفق عبيده لمغانم ذكره، ومحقق مواعيده بلوزام شكره." فالألفاظ التى جاءت فى الفصلين الأولين متساوية وزنا وقافية، والتى جاءت في الفصلين الآخرين فيها تخالف فى الوزن، فإن "مواعيد" تخالف وزن "عبيد"، ولاتخالف قافيتها التى هى الدال"(٣)

فشروط الترصيع من وجهة نظر ابن الأثير- قد تحققت عند ابن نباتة في الفصلين الأولين، أما الفصلان الأخيران، فقد أخل بشروط الترصيع فيهما لاختلاف أحد الألفاظ في الوزن عما يقابلة في الفصل الآخر، ومن ثم فهما مسجوعان فقط.

ويبدو أن الذى دفع بابن الأثير إلى اشتراط توافق الألفاظ في الوزن والقافية فى فصول الكلام المرصع، أنه وضع حدوداً فاصلة بين الأنواع المختلفة للقيم الموسيقية، ولئن كان الأساس فى الترصيع هو السجع، فإنه لابد أن يختلف عن مفهوم السجع، وإلا لما كان هناك مايدعو إلى تسميته بالترصيع، فالسجع- كما تقدم- لايشترط فيه

(١) انظر المصدر نفسه: ٢٧٨/١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧٨/١. وانظر الجامع الكبير: ٢٦٤، والطراز للعلوى: ٢٧٤/٢.

(٣) المثل السا

تساوى الفصول، أوتوافق ألفاظها فى الوزن والقافية، بينما تُعَدُّ هذه الشروط أساسية وجوهرية لتحقيق الترصيع، ومن هنا فإنه يمكننا القول إنه إذا كان السجع أكثر مرونة وطواعية فى الاستعمال، فإن الترصيع- بقيوده وضوابطه- يتميز عنه بكثافة الكم النغمى، وثراء القيمة الموسيقية، ومما لاشك فيه أن توافق الألفاظ وتشابه الصيغ ألذ فى الأسماع من المختلفة والمتباينة (١)

### ثالثا: الموازنة:

وهى تساوى أوزان ألفاظ الفواصل أو المقاطع فى الكلام المنثور(٢). ويسميها قدامة "اعتدال الوزن" (٣)، وتأتى عنده فى المرتبة الثالثة من حيث القيمة الموسيقية بعد الترصيع والسجع، ولكن هذا الترتيب لايقلل من قدرتها على الإسهام فى توفير القيم الجمالية التى تحقق للكلام المنثور "أحسن البلاغة".

وليبين الفرق بينها وبين الترصيع والسجع، يضرب قدامة مثالين يلقى بهما الضوء على جماليتها، وحجم الكم الموسيقى فيها، يقول "ثم اعتدال الوزن كقوله: اصبر على حر اللقاء، ومضض النزال، وشدة المصاع، ودوام المراس." ولو قال على حر الحرب ومضض المنازلة، وشدة الطعن، ومداومة المراس - لبطل رونق التوازن، لأن اللقاء والنزال والمصاع والمراس بوزن واحد، فى الحركة والسكون والزوائد، ومثاله قوله: "إذا كنتَ لاتؤتى من نقص كرم، وكنتَ لا أوتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولا عن اغتفار زلل، أو فتورا عن لم شعث، أو إصلاح خلل "فجعل نقصا بإزاء ضعف، وكرما بإزاء سبب، وعدولا بإزاء فتور. مناسبة فى التقدير، وموازنة فى البناء، ولو جعل مكان كرم سماحة، ومكان سبب شكرا، لبطل التوازن".(٤)

فالموازنة لاتعتمد- كالترصيع- على موازنة وسجع الأجزاء كلها، كما لاتعتمد-

---

(١) انظر جوهر الكنز: ٢٥٤.

(٢) انظر عن تعريفها: الجامع الكبير لابن الأثير: ٢٧٠، المثل السائر: ١/٢٩١، الإكسير فى علم التفسير: ٣٢٧، حسن التوسل: ٢٠٩، الإيضاح للقزوينى: ٢/٥٥٢، الطراز: ٣/٣٨.

(٣) انظر جواهر الألفاظ: ٤.

(٤) جواهر الألفاظ: ٤، وراجع سر الفصاحة: ١٦٣، وقانون البلاغة: ٤٠٨

كالسجع- على تماثل الفواصل، وإنما تعتمد على اتفاق أوزان كلمات الفواصل فقط. ومن هنا فإنه برغم قلة الكم الموسيقى لها مقارنة بالكم الموسيقى للترصيع أو السجع، إلا أنها تعد أكثر طواعية فى الاستعمال، لخلوها من القوافى التى قد تبدو- فى بعض الأحيان - متكلفة مجتلبة فى الترصيع أو التسجيع.

ويعد أبو هلال العسكرى هذه الوسيلة - أحد وجوه السجع، وهى عنده "أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج، إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد "(١).

ونلاحظ هنا أن أبا هلال - كقدامة - يرى أنها أقل قيمة موسيقية من وجهى السجع الآخرين اللذين تكون الأجزاء فيهما إما متوازنة متعادلة ومتفقة الفواصل فقط(٢)، وإما متوازنة متعادلة، وكل كلمة فى الجزء الأول متفقة فى الفواصل مع ما يقابلها فى الجزء الآخر (٣)، ولذ يصرح بأن الموازنة دون هذين الوجهين (٤).

---

(١) كتاب الصناعتين: ٢٦٩ ومما تجدر الإشارة إليه أن الكلاعى - كالعسكرى - يجعل الموازنة، وإن لم ينص على اسمها - ضمن أنواع السجع، ففى حديثه عن السجع المنقاد يذكر أن منه ما تتقارب فيه حروف الفواصل (انظر إحكام صنعة الكلام: ٢٣٤). كما يطلق على أحد أنواع السجع اسم المضارع، وهو الذى تتشابه حروفه ولا يتفق آخرها، مثل كلمتى صرّ وصلّ، وكلمتى نصر، ونصل، ويلاحظ أن هذا النوع يمكن أن يندرج تحت الموازنة لاتفاق الكلمات فيه فى الوزن مع اختلاف الحرف الأخير، كما يمكن أن يندرج تحت الجناس الناقص (انظر إحكام صنعة الكلام: ٢٣٦). ولعل فى هذا ما يؤكد أن اختصاص السجع بالذكر من دون سائر القيم الموسيقية يرجع إلى أنه فى نظر الكلاعى يضم أغلب هذه القيم. ومما يجدر بالذكر أيضاً أن ما يقصده ابن شيث بالسجع العاطل يمكن أن ينطبق على مفهوم الموازنة (انظر معالم الكتابة: ٦٩)أما ما ذكره تحت عنوان الموازنة فقد بينا أنه يدخل تحت الترصيع (انظر معالم الكتابة: ٨٢) ويتفق معه فى هذا ابن أبى الإصبع انظر تحرير التحبير: ٢٨٦، ويتابعه صاحب جوهر الكنز: ٢٤٣، كما يجعل شهاب الدين الحلبى الموازنة أو كما يسميها المتوازن أحد أنواع السجع، انظر حسن التوسل: ٢٠٩/٢١٠، كما يعدها العلوى أحد وجوه السجع، انظر الطراز: ٢/٣٨.

(٢) كتاب الصناعتين: ٢٦٨.

(٣) انظر المصدر نفسه: ٢٦٩.

(٤) انظر المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

وبرغم اشتراطه أن تكون الفواصل فى الموازنة متقاربة المخارج، متعادلة البناء، وليس كما قال قدامة معتدلة الأوزان فقط، أى أنه يريد أن يقربها من الوجهين الآخرين فى السجع، إلا أنه يرى أنه لو جاءت هذه الفواصل مسجوعة لكان ذلك أحسن، فهو يقول معلقا على المثال الثانى الذى ذكره قدامة: " ولو كان بدل" ضعف سبب" كلمة آخرها "ميم" ليكون مضاهيا لقوله " نقص كرم" لكان أجود، وكذلك القول فيما بعده"(١).

ولاشك أن فى هذا ما يؤيد ما ذكرناه فى بداية هذا الفصل من أن النقاد العرب كانوا يحرصون على توفير أكبر قدر ممكن من القيم الموسيقية فى النثر الفنى.

ويجعل ابن سنان الموازنة من ضروب المناسبة بين اللفظين (٢)، ويذكر أنها تؤثر فى الفصاحة، وأن الشعراء الحذاق والكتاب البلغاء يعتمدونها (٣). ويؤيد هذا ما لاحظه على نثر القرنين الثانى والثالث الهجريين، حيث استطاع كتاب هذين القرنين أن يوفروا لنثرهم الفنى قيمه الموسيقية عن طريق الموازنة فى غالب الأمر، وذلك لأن نسبة استعمالهم للسجع قليلة، إذا قورنت بنسبة استعمال كتاب القرن الرابع الهجرى له، يقول: "ومن الكتاب المحدثين من كان يستعمل السجع كثيراً، ولا يكاد يخل به، وهو أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى، وأبو الفرج المعروف بالببغاء، ومنهم من كان يتركه ويتجنبه وهو أبو الفضل محمد بن الحسين بن العميد، وطريقةُ غير هؤلاء استعماله مرة، ورفضه أخرى، بحسب ما يوجد من السهولة والتيسير أو الإكراه والتكلف، فأما عبد

---

(١) كتاب الصناعتين: ٢٦٩ وانظر المصدر نفسه: ٢٧٠.

(٢) انظر سر الفصاحة: ١٦٢، ومما تجدر الإشارة إليه أن ما أشار إليه ابن أبى الإصبع فى حديثه عن المناسبة اللفظية غير التامة يمكن أن ينطبق مع مفهوم الموازنة (انظر تحرير التحبير: ٣٦٧، وبديع القرآن: ١٤٩) كما نجده فى موضع آخر يقترب من مفهوم الموازنة إذ يذكر تحت باب المماثلة، أنها تعنى تماثل ألفاظ الكلام أو بعضهافى الزنة دون التقفية، ويذكر من أمثلتها قول الله تعالى: " وما أدراك ما الطارق، النجم الثاقب، إن كل نفس لما عليها حافظ" فالطارق والثاقب وحافظ متماثلات فى الزنة دون التقفية (انظر تحرير التحبير: ٢٩٧، وبديع القرآن: ١٠٧) ولا شك أن هذا المثال ينطبق عليه مفهوم الموازنة.

(٣) انظر سر الفصاحة: ١٦٣.

الحميد بن يحيى، وعبد الله بن المقفع، وأبو الربيع محمد بن الليث، وجعفر بن يحيى بن خالد، وإبراهيم بن العباس، وسعيد بن حميد، وأبو عثمان الجاحظ، وأبو علي البصير، وأحمد بن يوسف، وإسماعيل بن صبيح، ومحمد بن غالب، ومحمد بن عبد الله الأصفهاني، وابن ثوابة، وأبو الحسين أحمد بن سعد، وأبو مسلم محمد بن بحر، وأشباههم فإن السجع فيما وقفت عليه من كلامهم قليل، ولكنهم لا يكادون يخلّون بالمناسبة بين الألفاظ فى الفصول والمقاطع إلا فى اليسير من المواضع" (١).

ومن هذا النص يمكن القول إن ابن سنان يرى أنه يجب ألا يخلو النص الأدبى من أى وسيلة تحقق له قيمه الموسيقية، فإذا خلا من السجع، فإنه يجب ألا يخلو من الموازنة، أو الازدواج، ويعنى هذا أن القيم الموسيقية جزء جوهرى من المقومات الفنية للنثر الفنى، ومن هنا فإن تركها وخلو النص الأدبى منها يقلل من قيمته، ويتأكد هذا القول من خلال نقده لأحد النصوص التى أخلت بالمناسبة بين الألفاظ فى الفصول والمقاطع. يقول: "وأما قول أبى الحسين بن سعد فى بعض رسائله: وقد عرفت القدر فيما تراخى من كتبك، وأبطأ عنى من برّك، ورجعت فيما اتفق من حال الجفاء فى هذه الوهلة إلى ما عرفتُ صحته من العهد، وخلوصه من الود، فلم أجد لسوء الظن مساغاً، ولا لظاهر الإعراض قبولاً، لأنك الأخ المبلوة أخباره، المتكافئة فى الجميل أفعاله، غير أن النفس تستوحش لما تنكر من حيث عرفتْ، وتنم من حيث حمدت، ويتضاعف عليها الأسف للجفاء إذا وقع من معدن البر، والارتياب إذا كان رديفا للثقة، وأرجو أن أكون من تلون الزمان فيك على أمن، ومن وفائه بعهد مودتك على أقوى أمل.

فإن فى هذا الكلام تركا للمناسبة بين الألفاظ، لأن – قبولا – ليس على وزن "مساغ" و "تستوحش" ليس بإزائها كلمة، لأنه كان ينبغى أن يقال: تستوحش لما تستنكر من حيث عرفت، وتنفر مما تذم من حيث حمدت، أو غير تستنكر من الألفاظ

(١) سر الفصاحة: ١٦٧. ومما يجدر بالذكر "أنّ أسامة بن منقذ يشير إلى عناية القدماء بالموازنة وتركهم السجع، فيقول: " وكان المتقدمون يتركون السجع لكن تكون كلماتهم متوازنة وفصولهم متقابلة وهى طريقة أمير المؤمنين علىّ عليه السلام وطريقة ابن المقفع وسهل بن هارون وغيره" انظر البديع فى نقد الشعر: ٢٩٥/ ٢٩٦. وراجع تحرير التحبير: ٤١٥.

التى تكون مناسبة لتستوحش، وكذلك "البر" لا يناسب "الثقة" فى الصيغة، "و أمن" ليس على وزن "أمل"، وهذا ليس بعيب فاحش، وإنما هو ترك للأفضل والأولى من اعتماد المناسبة" (١).

ويبدو من هذا النقد أن ابن سنان – وإن كان يرى أن ترك المناسبة بين الألفاظ فى الفواصل والمقاطع لايعد عيبا فاحشاً – إلا أنه يرى فى الوقت نفسه أنه مما يقلل القيمة الفنية للنص الأدبى، وذلك لأنه "ترك للأفضل والأولى"، أو بعبارة أخرى ترك لقيمة موسيقية يمكن بواسطتها تحقيق الجمال الفنى والتأثير النفسى.

ويبين ابن الأثير القيمة الجمالية والتأثيرية للموازنة فيقول: "وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببه الاعتدال؛ لأنه مطلوب جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة، وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لامراء فيه لوضوحه" (٢).

فجمال الموازنة – عنده– يرجع إلى ما تحدثه من الانتظام الوزنى بين الكلمات، الذى يتوافق بدوره مع الميل النفسى نحو الانتظام، ومن هنا يستطيع الكلام المعتدل المقاطع أن يثرى وجدان المتلقى ويمتعه بنغماته، ولذا يذكر أن القيم الموسيقية فى القرآن لا تكاد تخرج عنها وعن السجع، يقول " وأمثال هذا (يقصد ما ذكره من أمثلة الموازنة) فى القرآن كثير، بل معظم آياته جارية على هذا النهج، حتى إنه لا تخلو منه سورة من السور، ولقد تصفحته فوجدته لا يكاد يخرج منه شىء عن السجع والموازنة"(٣).

ويبدو أن النص على كثرة هاتين القيمتين فى القرآن – يرجع إلى ما بينهما من تقارب وهو الاعتدال، ولما بينهما من تفاوت فى الكم النغمى، إذ يزيد الكم النغمى للسجع عن نظيره فى الموازنة، يقول: " وهذا النوع من الكلام (يقصد الموازنة) هو أخو

---

(١) سر الفصاحة: ١٦٨.

(٢) المثل السائر: ١/٢٩١، وراجع الجامع الكبير: ٢٧٠، وشرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد: ٣/١٥٤، والإكسير فى علم التفسير: ٣٢٧.

(٣) المثل السائر: ١/٢٩٣.

السجع فى المعادلة دون المماثلة، لأن فى السجع اعتدالاً وزيادة على الاعتدال" (١). فالموازنة والسجع قيمتان متنوعتان يجمعهما أساس واحد، ومن هنا فإن الاعتدال يعد أساساً جوهرياً فى سور القرآن، فإذا زيد على هذا الأساس كان السجع، أى أن القرآن ينوع قيمه الموسيقية بين الموازنة والسجع، ويضاف إلى ما تقدم أن هذين النوعين لا يدلان على التكلف إذا قورنا بالترصيع، ومن هنا ينفى ابن الأثير وجود الترصيع فى القرآن (٢).

وإذا كان الفلاسفة المسلمون لم يشيروا إلى الترصيع فى حديثهم عن القيم الموسيقية فى الخطابة، فإن الموازنة قد نالت منهم بعض الاهتمام، إذ يذكر ابن سينا لها خمس حالات تقوم فى محورها على المعادلة بين الأجزاء أو الأوزان، يقول: " وللعرب أحكام أخرى فى جعل النثر قريبا من النظم، وهو خمسة أحوال:-

**أحدها**: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر.

**والثانى**: معادلة ما بينها فى عدد الألفاظ المفردة.

**والثالث**: معادلة ما بين الألفاظ والحروف حتى يكون، مثلاً: إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده: وعطاء عميم، لا عرف عميم.

**والرابع**: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده مثلاً: نوال عظيم، ولم يقل: موهب عظيم، وإن كانت الحروف متساوية العدد.

**والخامس**: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، وهو إشباع الفتحة" (٣).

---

(١) المصدر نفسه: ١/٢٩١.

(٢) انظر المصدر نفسه: ١/٢٧٧.

(٣) الخطابة: ٢٢٥.

ويلاحظ هنا أن ابن سينا يوسع من دائرة الموازنة، حتى تحقق الهدف المنوط بها، وهو جعل النثر قريبا من النظم، ولذا تتعدد - عنده - إمكاناتها الموسيقية. فهو لا يكتفى باتفاق الفواصل فى الوزن فقط، وإنما يهتم إلى جانب هذا باتفاق هذه الفواصل فى الطول والقصر، وفى عدد الألفاظ، وفى مراعاة هيئة النطق، حتى تتساوى كلها فى التفخيم أو الترقيق أو الإشباع، أو غير ذلك من هيئات النطق.

كما نلاحظ أن الأمثلة التى ذكرها فى الحالات الثالثة والرابعة والخامسة - تؤكد أن مفهوم الموازنة يشمل التناسب أو التوازن بين الجمل أو الفصول، وأنه لم يعد مقصوراً على كلمات المقاطع، وإنما يمتد إلى الكلمات التى تسبقها.

وبناء على ذلك يمكن القول إن حديث ابن سينا عن مراعاة المعادلة بين الألفاظ والحروف يمكن أن يندرج تحت مفهوم الترصيع، مما يدل على أنه نظر إلى الترصيع بوصفه قيمة موسيقية تحقق الموازنة وتندرج تحت حالاتها، ولذا لم يفرده بحديث خاص. وذلك عكس السجع الذى ربطه بتشابه حروف الأجزاء، وبجرس اللفظ الواحد، أى أنه قد يتحقق فى المقاطع فقط دون بقية كلمات الفصول. ومن ثم فقد يخفق فى تحقيق الموازنة، يقول: "وأما السجع وتشابه حروف الأجزاء، فهو شىء لا يتعلق بالموازنة، وهو خاصة للعرب، وله غناء كبير فى اللفظ، وكل هذا لا يخرج النثر إلى النظم"(١)، ولذا نجده - كما ذكرنا فيما سبق - يشير إلى أهمية تناسب الأسجاع فى الطول والقصر .

ولا نجد مثل هذه النظرة عند ابن رشد، إذ يكتفى بالإشارة إلى مفهوم الموازنة دون ذكر اسمها أو توسيع لمفهومها(٢).

## رابعاً التجنيس:

وهو نوعان:

---

(١) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٢) انظر تلخيص الخطابة: ٢٨٧.

أ - تام أو حقيقي، وفيه تتشابه الكلمتان لفظاً، حيث تتساوى حروفهما في التركيب والوزن، ولكنهما يختلفان في المعنى (١)، وعماد هذا النوع - عند ابن الأثير - على الألفاظ المشتركة (٢).

ب- غير تام أو مشبَّه بالحقيقي، وهو ما يفتقد أحد وجوه التشابه سواء أكان ذلك نوع الحروف أم عددها أم ترتيبها أم وزنها، ويقوم هذا النوع في الغالب على اشتقاق لفظ من لفظ، أو تقديم بعض الحروف أو تأخيرها، أو زيادة بعض الحروف أو نقصانها، أو تصحيف بعض الحروف، أو اختلاف شكل الضبط، أو عدم توافق الكلمتين في الجنس، كأن تكون إحداهما اسمية والأخرى فعلية، أو بتكرير جزء من الكلمة يعطي معنى مستقلاً، أو بإحداث تشابه بين كلمة واحدة وبين كلمتين يكوِّنان معاً صورتها (٣).

---

(١) انظر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري: ٤٢٨، حيث يذكره تحت اسم التعطف، وهو عنده أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف، وهو ما يتفق مع التجنيس التام، وانظر أيضاً العمدة لابن رشيق: ٣٢١/١، حيث يذكره تحت اسم تجنيس المماثلة، وانظر سر الفصاحة: ١٨٧/١٨٥، وشرح مقامات الحريري للشريشي: ١١٤/٣، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي: ٢٣٧، حيث يذكر أن من أنواع السجع نوعاً سماه السجع المشكل، وهو ما يأتي متفق اللفظ مختلف المعنى وهو يتفق مع مفهوم الجناس التام، ولعل ما دفعه إلى جعله أحد وجوه السجع - أنه يأتي في الغالب في أواخر الفصول، ويذكر أنه يكثر في كتابات أبي الفتح البستي ت ٤٠٠ هـ، والحصري القيرواني ٤٥٣هـ، والمجيد بن أبي الشخباء العسقلاني المتوفى بمصر ٤٨٢هـ (انظر إحكام صنعة الكلام ٢٣٧-٢٤٠) وانظر أيضاً المثل السائر: ٢٦٢/١ -٢٦٧، وجوهر الكنز: ٩١، والاتقان للسيوطي: ٣١٠/٣.

(٢) انظر المثل السائر: ٢٦٧/٢٦٣/٥١/١.

(٣) انظر البديع لابن المعتز: ٢٥-٣٥، ونقد الشعر لقدامة: ١٦٣، وجواهر الألفاظ: ٤، والوساطة : ٤١ - ٤٦، وكتاب الصناعتين: ٣٣٠ - ٣٤١، والعمدة: ٣٢٣/١ - ٣٢٩، ومواد البيان ١٧٧ - ١٨٢، وسر الفصاحة: ١٨٧ - ١٩١، وأسرار البلاغة: ٢٤/٢٢/٢٠/١٨/١٧ -٢٧، وقانون البلاغة: ٤٣٨/٤٠٩، وشرح مقامات الحريري للشريشي: ١٢٣/٣ - ١٢٥، وإحكام صنعة الكلام للكلاعي: ٢٣٦- حيث يدخل عنده تحت السجع المضارع، وانظر البديع في نقد الشعر لابن منقذ: ١٢-٣٤، ومعالم الكتابة لابن شيث حيث ينكره تحت مسميات مختلفة منها الرجع والرد ص ٧٠، والترصيع ص: ٢٧١، والتتميم ص: ٧٣، والتجنيس ص ٧٣. والتعديل ص: ٧٨، وانظر مفتاح العلوم للسكاكي: ٢٠٢-٢٠٣، والمثل السائر لابن الأثير: ٢٦٨/١ - ٢٧٧. وبديع القرآن: ٢٧ - ٣٠، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد: ٢٧٦/٨-٢٨٧. وجوهر الكنز: ٩٣/٩٢. والطراز: ٣٥١/٣ - ٣٥٣، وتمام المتون للصفدي: ٣٣٦/٣٣٥، والمنزع البديع للسجلماسي: ٤٨٥ -٤٩٠، والاتقان للسيوطي: ٢١١/٣- ٢١٣.

وتكمن القيمة الموسيقية للتجنيس فيما يُحدثه تشابه الحروف أو بعضها من نغم صوتى يؤثر فى النفس، ويستميل المتلقى، ففى التجنيس التام والتجنيس الذى تكون فيه الكلمتان من جنسين مختلفين كالاسم والفعل، والتجنيس الذى يكون فيه أحد ألفاظه مكوناً من كلمة وبعض أخرى، أو من كلمتين تكونان معاً صورة الكلمة الأخرى – نجد أن اللفظ يتكرر فى النطق، ولكن المعنى مختلف، مما يجعل النفس تتشوف إلى الوقوف على المعنيين المختلفين، فينضاف إلى الوقع النغمى وميل السمع إليه لذة البحث والتعرف(١).

كما أننا نجد فى التجنيس الذى يزاد فيه حرف على آخر الكلمة الثانية – نوعاً من المفاجأة تكسر التوقع النغمى، إذ أن المتلقى حين يسمع بداية الكلمة الثانية – بعد سماعه الكلمة الأولى – يتوقع أنها هى نفسها، وأنها جاءت لتؤكد الكلمة الأولى، ولكن زيادة حرف على ما كانت عليه الأولى يهز هذا التوقع، ويفاجئه بكلمة مختلفة المعنى، فيهتز للقدرة على التنويع الصوتى والتلوين الدلالى (٢)، ونشعر بمثل هذا الإحساس – وإن كان بصورة أقل – فى التجنيس الذى يزاد فيه حرف فى بداية الكلمة (٣)، كما يمكن الإحساس بالنغم الموسيقى لبقية أنواع التجنيس لأنها تعتمد فى محورها على تشابه بعض الحروف سواء اختلفت مواقعها أم شكل ضبطها.

ولكى يحقق التجنيس دوره النغمى، فإنه يجب ألا يكون متكلفاً، أو كثيراً كثرة مفرطة، كما يجب أن يكون تابعاً للمعنى محققاً للفائدة، يقول عبد القاهر: " وأما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً ... إن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذا لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن،

---

(١) انظر أسرار البلاغة: ٢٥، وقانون البلاغة لأبى طاهر البغدادى: ٤٣٨، وجوهر الكنز: ٢٩١، وتمام المتون: ٣٢٥، والاتقان للسيوطى: ٣/٢١٠.

(٢) انظر أسرار البلاغة: ٢٦.

(٣) انظر أسرار البلاغة: ٢٦/٢٧.

ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه، والولوع به، وذلك أن المعانى لا تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم للمعانى والمصرّفة فى حكمها، وكانت المعانى هى المالكةَ سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشىء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والتعريض للشين" (١).

فالتجنيس لا يحسن إلا إذا كان من مقتضيات النظم، بحيث يصبح عدم استعماله جورا على حق المعنى، وهو فى هذه الحالة يخرج عن كونه حلية زخرفية ليصبح عاملاً أساسياً وفعالاً فى السياق، وتنتفى عنه صفة التكلف والاستكراه، لأن إرادة التجنيس دون مراعاة أمر المعنى - تنم عن خلل فى الرؤية، وضعف فى الموهبة، يقول عبد القاهر: " ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه - ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته - وإن كان مطلوبا - بهذه المنزلة، وفى هذه الصورة، وذلك كما يمثلون به أبدا من قول الشافعى - رحمه الله تعالى، وقد سئل عن النبيذ فقال: أجمع أهل الحرمين على تحريمه" (٢).

ويدل الاستشهاد بقول الإمام الشافعى على أن القدماء كانوا أكثر مراعاة لما يجب أن يكون عليه التجنيس الجيد، ولذا يصرح عبد القاهر بهذا، فيقول: "ولست تجد هذا الضرب يكثر فى شىء ويستمر - كثرته واستمراره فى كلام القدماء" (٣). أما المحدثون فقد أسرفوا فى استخدامه حتى أصبح فى بعض الأحيان عبئاً ثقيلاً على المعنى، وحلية زخرفية خارجية جوفاء (٤).

ويحرص الفلاسفة على أن يكون اللفظان المتجانسان أو المكرران مختلفين فى

---

(١) المصدر نفسه: ١٨/١٧، وراجع ص: ٢٣ من المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠، وراجع ص: ٢٢ منه

(٣) أسرار البلاغة: ٢١ وراجع العمدة: ٣٢٦/١.

(٤) انظر أسرار البلاغة: ١٨، وراجع سر الفصاحة: ١٨٥، والعمدة: ٣٢٩/٣٢٨/١

المفهوم؛ لأن ذلك يجعل الكلام لذيذا، فاختلاف المعنى يبعث الذهن على البحث عن المعانى المختلفة، فينضاف إلى لذة التكرار لذة الكشف والتعرف، وفى هذا ما يجعل هذا الكلام سهل الفهم والحفظ، ويشى هذا بأن التجنيس أو التكرير - عندهم - نابع من المعنى، ومؤد لحقه، وليس محسّناً خارجياً (١).

## خامساً: التناسب المعنوى:-

ونذكر من وجوهه الطباق والمقابلة والتقسيم:

يتضح من حديثنا عن الوسائل السابقة أن النقاد والبلاغيين قد اشترطوا فيها جميعاً تبعيتها للمعنى وعضويتها فى السياق، ومعنى هذا أن التلاقى أو التجاوب بين التناسب اللفظى والتناسب المعنوى أمر تفرضه جودة العمل الأدبى، وتستدعيه طبيعة الإبداع، ولذا نلاحظ أن الوسائل الموسيقية التى أرجعوا منبع الموسيقى فيها إلى التناسب المعنوى - تتضمن - فى الغالب - من ضروب التناسب اللفظى ما يؤكد تداخل الجانبين وتضافرهما، ويشى فى الوقت نفسه بتكامل المتعتين الحسية والعقلية وتدعيم إحداهما للأخرى.

ففى الطباق: وهو أحد وجوه التناسب المعنوى - وهو الجمع بين الشىء وضده(٢). نجد أن التجنيس التام الذى تتفق فيه الكلمتان لفظا لا معنى - يمكن أن يندرج تحته كما نجد أن ما أطلق عليه قدامة عكس اللفظ (٣)، مثل قول القائل: "اشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك" - يمكن أن يدخل تحت الجناس غير التام، كما أن الطباق قد يقع فى جمل متناسبة فى الطول والقصر، أو بها ضرب من الموسيقى اللفظية كالسجع والموازنة، مثل قول النبى صلى الله عليه وسلم للأنصار: "إنكم لتكثرون

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٢٧/٢٢٦، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٨ - ٢٩١.

(٢) انظر: البديع لابن المعتز: ٣٦، ونقد الشعر لقدامة: ١٤٣، والوساطة للقاضى الجرجانى: ٤٤، وكتاب الصناعتين: ٣١٦، ومواد البيان: ١٨٣، وسر الفصاحة: ١٩١، وأسرار البلاغة: ٢٨، والبديع فى نقد الشعر لابن منقذ: ٣٨/٣٧، والمثل السائر: ١٤٣/٣ والطراز للعلوى: ٢٧٧/٢.

(٣) انظر جواهر الألفاظ: ٤، وكتاب الصناعتين: ٣١٨، وسر الفصاحة: ١٩٦/١٩٥.

عند الفزع، وتقلون عند الطمع" (١)، فكلمتا" تكثرون - تقلون" تقعان فى جملتين متناسبتين موسيقيا - فضلاً عما بهما من سجع " الفزع - الطمع"، ومثل قول القائل: وإنما هو مالُك وسيفُك، فازرع بهذا من شكرك، واحصد بهذا من كفرك" (٢). فكلمات "ازرع - احصد" و "شكرك - كفرك" واقعة فى جملتين متناسبتين فى الطول، فضلاً عن السجع الموجود فى " شكرك - كفرك".

وينطبق هذا الأمر على المقابلة - وهى أحد وجوه التناسب المعنوى، وهى الإتيان بمعان متوافقة ثم يؤتى بما يضاد ذلك على الترتيب (٣)، ففضلاً عما يحقق الإمتاع العقلى من متابعة المتوافقات والمتضادات - نجد أن هذه المقابلات تخرج فى غالب الأمر فى جمل متناسبة فى الطول أو القصر، كما أنها قد تتضمن تسجيعاً أو موازنة أو غير ذلك من ضروب التناسب اللفظى. ومن ذلك قول القائل: أهل الرأى والنصح لا يساويهم ذوو الأفْن والغش، وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن جمع إلى العجز الخيانة" (٤)، فهذه المقابلات - كما يقول قدامة: " فى غاية المعادلة، لأنه جعل بإزاء الرأى الأفْن، وبإزاء النصح الغش، وفى مقابلة الكفاية العجز، وفى مقابلة الأمانة الخيانة (٥) فالموافقة بين المتضادات فى هذا المثال قد تحققت على أحسن صورة، سواء من حيث وضع كل كلمة إزاء ما يضادها، أم من حيث تناسب الجمل المتضادة، أم من حيث توازن بعض كلماتها مثل: " راى - أفن" و " نصح - غش"، أم من حيث توازنها وسجعها مثل: "الأمانة - الخيانة".

كما يقوم التقسيم فى الغالب - وهو الوجه الثالث من وجوه التناسب المعنوى، وهو تقسيم الكلام قسمة مستوية تحتوى على جميع أنواعه ولا تخل بشىء منها، ولا

---

(١) كتاب الصناعتين: ٣١٨.

(٢) جواهر الألفاظ: ٧.

(٣) انظر نقد الشعر لقدامة: ١٣٣، جواهر الألفاظ: ٥، وكتاب الصناعتين: ٣٤٦، ومواد البيان: ٢٠٦، وسر الفصاحة: ٢٥٨، تحرير التحبير: ١٧٩.

(٤) جواهر الألفاظ: ٥، وكتاب الصناعتين: ٣٤٧.

(٥) جواهر الألفاظ: ٥.

تدخل بعضها فى بعض (١) - على التناسب بين الجمل، فضلاً عما يتضمنه من قيم موسيقية أخرى، ومما يوضح هذا ما أورده قدامة من قول القائل: "فإنك لم تخل فيما بدأتنى به من مجد أثلته، وشكر تعجلته، وأجر ادخرته" (٢). فالأقسام هنا متناسبة فى الطول، كما أن كلمات: " مجد - شكر - أجر" متفقة فى الوزن فضلاً عن السجع فى كلمات:" شكر - أجر" و "أثلته - تعجلته - ادخرته".

مما تقدم يتضح أن الوسائل التى تحقق التناسب المعنوى إذا لم تتضمن سجعاً أو ترصيعاً أو موازنة أو تجنيساً، فإنها لا تعدم تناسب الجمل فى الطول والقصر، وهذا أدنى درجة فى القيم الموسيقية، ومعنى هذا أن وجوه التناسب المعنوى تحدث التلوين النغمى الذى تتضافر فيه لذة التعرف على جوانب المعنى مع لذة الإشباع الموسيقى الذى تتسلل نغماته - حتى فى أدنى درجاتها - لتمس شغاف القلب، فتمتع النفس والعقل.

أما الفلاسفة، فإنهم يرون أن التقسيم والمقابلة يشتركان مع التناسب بين الجمل فى الطول والقصر، أو بتعبيرهم (المتدافع أو المدافعات)، ومع التسجيع والتجنيس والتكرير، أو بتعبيرهم (المضارعات) - فى إحداث تلوين نغمى، وإيجاد ضرب من اللذة والإمتاع، وذلك لأن هذه الوسائل جميعاً هى - فى نظرهم - القيم الموسيقية الممكن تحققها فى الكلام النثرى، يقول ابن سينا: " فالموصلات بعضها مقسمات، وبعضها متقابلات، وبعضها مدافعات، وهو أن تختلف أقسامها فى الطول والقصر بعد أن يكون بينها نظام ما، وبعضها مضارعات، وهى التى لها أطراف متشابهة أو مبادىء متشابهة، وهى المسجعات بسجع واحد بأن يكون المقطع الآخر فيها واحداً، أو تكون فيها كلمة واحدة مكررة فى آخر كل مصراع أو أوله" (٣).

---

(١) انظر جواهر الألفاظ: ٥، نقد الشعر: ١٣١، كتاب الصناعتين: ٣٥٠، مواد البيان: ٢٠٧، قانون البلاغة: ٤١١، ومعالم الكتابة: ٨٣، والمثل السائر: ٣/١٦٦/١٦٧، تحرير التحبير: ١٧٣ والإكسير فى علم التفسير: ٢٦٩، وجوهر الكنز: ١٤٤.

(٢) جواهر الألفاظ: ٦، وانظر أمثلة أخرى فى البيان والتبيين: ٢/١٠٨، وكتاب الصناعتين: ٣٥٠/٣٥٣، والبديع لابن منقذ: ٦١ وتحرير التحبير: ١٧٤، تمام المتون للصفدى: ٩٧/٩٨، جوهر الكنز: ١٤٥.

(٣) الخطابة لابن سينا: ٢٢٨، وانظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٩ - ٢٩١.

فالقيم الموسيقية فى النثر، تتوزع عند الفلاسفة على نوعين، أحدهما: التناسب اللفظى المتمثل فى المدافعات والمضارعات وثانيهما: التناسب المعنوى المتمثل فى المقسمات والمتقابلات. ولولا قلة الأمثلة التى عرضها الفلاسفة لهذين النوعين لأمكننا القول إنهما - كما وجدناهما عند النقاد والبلاغيين - متداخلان ومتكاملان، وإذا كان التناسب المعنوى يهدف فى المقام الأول إلى إمتاع العقل، فإنه فى الوقت نفسه لن يخلو من قدر ما من التناسب اللفظى، سواء فى تناسب الجمل أو فى احتوائها على القيم الموسيقية الأخرى.

**سادساً: هناك بعض القيم الخاصة بالخطابة:** بوصفها فنا يعتمد على المشافهة، فهى بالإضافة إلى عنايتها بالقيم الموسيقية السابقة تنفرد بقيمتين ذاتيتين تنبعان من طبيعة المشافهة والتخاطب، وهاتان القيمتان هما التنغيم (١) والنبر (٢).

فاللغة المكتوبة لا تستعين بهاتين الوسيلتين لأنهما يرجعان إلى التعبير الصوتى لا الخطى، ولذا يذكر الجاحظ أن " الصوت هو آله اللفظ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف" (٣).

وبرغم أهمية هذه الملاحظة، وبراعة الجاحظ فى بيان دور الصوت فى التقطيع والتأليفه وبرغم عنايته أيضاً بمخارج الحروف وجهارة الصوت (٤)، إلا أنه لم يستطع

---

(١) يقصد بالتنغيم ما يصاحب الكلام المنطوق من علو فى الصوت أو انخفاض فيه أو تفخيمه أو إطلاقه إلى غير ذلك من مظاهر التلوين الصوتى الذى يتبع التعبير عن المعانى المختلفة، انظر اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان: ٢٠٨/٢٢٦، بناء لغة الشعر: جون كوين: ١١٥، تعدد أوجه الإعراب فى الجملة القرآنية، مقال بمجلة دراسات عربية وإسلامية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف - نشر مكتبة الزهراء - بالقاهرة العدد الثانى فبراير ١٩٨٤: ٩٢.

(٢) يقصد بالنبر: الوضوح السمعى لأحد مقاطع الكلمة بالنسبة لما يحيط به من مقاطعها الأخرى - انظر اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان: ١٧٠/ ٣٠٤، المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة، مقال للدكتور تمام حسان بمجلة فصول م ٧ع ٣/٤ إبريل - سبتمبر ١٩٨٧، ص: ٣٣، وبناء لغة الشعر جون كوين: ١٢٠

(٣) البيان والتبيين: ٧٩/١.

(٤) انظر المصدر نفسه على سبيل المثال: ١٥/١٤/١.

أن يستثمر هذا فى بيان دور التنغيم فى إثراء الجانب الموسيقى للخطابة.

ولقد استطاع ابن جنى فى حديثه عن حذف الصفة إذا دل الحال عليها أن يبين دور *القيمة الموسيقية للتنغيم فى التعبير عن المعنى*، إذ يقوم تفخيم الصوت أو تمطيطه أو غير ذلك من ضروب التلوين الصوتى بالدلالة على الصفة المحذوفة، يقول: "وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن تكون فى مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلا! فتزيد فى قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة، وتتمكن فى تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها، أى رجلا فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك، وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنساناً، وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه، فتستغنى بذلك عن وصفه بقولك إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك" (١).

فالتلوين الصوتى أو التنغيم ينبع من الموقف الذى يصاحب الكلام ويؤدى دوره الموسيقى المعبر عن المعانى.

ويبدو أن حديث ابن جنى عن التنغيم لم يجد من يستثمره من النقاد والبلاغيين، ولذا قلت عنايتهم بهذا الجانب الموسيقى، ولعل ما ساعد على ذلك أنهم لم يروا فرقاً بين أسلوبى الخطابة والكتابة، ولم يطوروا - فى أغلب الأحيان - ما رصدوه عن سلامة مخارج الحروف وعيوبها - إلى ملاحظة ما تفرضه طبيعة المشافهة أو التخاطب من أساليب صوتيه تختلف عن الأساليب الخطية.

أما الفلاسفة فلقد كانت الخطابة محور اهتمامهم أكثر من الكتابة، لأنهم شراح لأرسطو، ومن هنا فقد فرقوا بين أسلوبى الخطابة والكتابة، ووجدوا أن اعتماد الخطابة على التنغيم والنبر، بوصفهما قيمتين موسيقيتين وتعبيريتين فى الوقت نفسه - مما تتميز به عن الكتابة.

أما التنغيم، فقد عدوه أحد الوسائل الخارجية التى تساعد على تحقيق الإقناع عن طريق تخييل الأمر الذى فيه القول، يقول ابن سينا: "ومنها (يقصد من وسائل

---

(١) الخصائص: ٣٧١/٢.

الإقناع) الصنف المستعمل فى النغم مثل تثقيلها وتحديدها وتوسيطها وإجهارها والمخافتة بها أو توسيطها، فإن للنغم مناسبة ما مع الانفعالات والأخلاق، فإن الغضب تتبعث منه نغمة بحال، والخوف تتبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تتبعث منه نغمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والحاد المخافت فتة تتبع ضعف النفس، وجميع هذا يستعمل عند المخاطبة، إما لأن يتصور الإنسان بخلق تلك النغمة أو بإنفعالها عندما يتكلم، وإما لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النغمة قساوة وغضبا، أو رقة وحلما" (١).

ومن هذا نتبين أن لكل انفعال نغمة تناسبه من الحدة أو التفخيم أو الجهر أو المخافتة أو غير ذلك من ضروب التلوين الصوتى التى تعبر عن المعانى المختلفة، وبهذا يتضافر الإطار الموسيقى مع المعنى الدلالى.

ويتجلى هذا بصورة واضحة فى حديث ابن رشد عن الإمكانات التعبيرية والموسيقية للتنغيم فى القول الخطبى، يقول : "وأما النغم فإنها تستعمل فى القول الخطبى لوجوه، منها لتخييل الانفعالات أو الخُلق، وذلك أيضاً لثلاثة أوجه: أحدها عند ما يريد المتكلم أن يخيل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عند السامعين، مثل أنه إذا أراد أن يخيل فيه الرحمة رقق صوته، وإذا أراد أن يجعل فيه الغضب عظّم صوته، وكذلك فى الأخلاق، وإنما كان ذلك كذلك لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة من الذين ينفعلون أمثال هذه الانفعالات. والوجه الثانى: أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما، إما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه، والوجه الثالث: عندما يقتص عن مخبرين بأن يصفهم بذلك الانفعال أو الخلق، ومنها أيضاً أنها تستعمل بضرب من الوزن فى الكلام الخطبى" (٢).

فالمتكلم يلجأ إلى التنغيم للتعبير عما يعتمل فى نفسه أو فى نفوس من يتحدث

---

(١) الخطابة لابن سينا: ١٩٨/١٩٧، وراجع له أيضاً فن الشعر/ ١٧٧، وراجع الخطابة للفارابى: ٣٩/٣٨.

(٢) تلخيص الخطابة: ٢٥١ وقارن بالخطابة لأرسطو: ١٨٤.

عنهم – من انفعالات مختلفة، أو عما يتحلى به هو أو من يصفهم من أخلاق معينة، كما أنه يلجأ إليه لتوليد انفعال ما لدى المتلقى أو حثه على التخلق بخلق معين، أو دفعه لاتخاذ وقفة سلوكية عملية إزاء شيء ما، ويضاف إلى هذه الأمور – أنه يعد أحد ضروب الوزن الخطابى، وفى هذا ما يدل على تبعية التنغيم – بوصفه قيمة موسيقية – للمعنى، ومن هنا فإنه يصبح أحد الوسائل التى تسهم فى تحقيق وظيفة الخطابة.

أما النبر، فإنه يعد عند الفلاسفة أحد ضروب التنغيم، يقول ابن سينا " واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكي، إنما يكون من وجوه ثلاثة: الحدة، والثقل، والنبرات .... وهذه الأشياء كلها توزينات للقول ليستقر فى الأنفس استقراراً، وهى لأجل قذف الظن فى النفس" (١).

ويدل هذا النص على أن النبر يعد أحد القيم الموسيقية التى تسهم فى تمكين الأقاويل فى نفوس المتلقين، أو بتعبير آخر، فى تحقيق وظيفة الخطابة، ويوضح ابن سينا الإمكانات الموسيقية والتعبيرية للنبرات، فيقول: "ومن أحوال النغم: النبرات، وهى هيئات فى النغم مدّية، غير حرفية، يبتدىء بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر فى الكلام، وربما تقلل، ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعانى مختلفة باختلافها مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاماً، والاستفهام تعجباً، وغير ذلك، وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة" (٢).

فالنبرات هيئات فى النغم تبدو بواسطتها بعض مقاطع الكلمة أكثر وضوحاً من بقية المقاطع، ومما لا شك فيه أن أماكن النبر فى الكلمة المفردة تتغير إذا وضعت فى سياق نصى، ومن هنا فإن الوضوح السمعى لبعض المقاطع فى الكلام ينبع من معنى

---

(١) الخطابة: ١٩٩.

(٢) الخطابة: ١٩٨، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٨٤ – ٢٨٧.

السياق أو من الانفعال الموجه للكلام، ولهذا فإن أماكن النبرات تتعدد، فقد تكون فى أول الكلمات أو وسطها أو آخرها، كما أنها قد تكثر أو تقل وفقاً للحالة الانفعالية، ولما يتطلبه المعنى، ولكنها فى كل الأحوال لابد أن تولد إيقاعا موسيقيا (١)، يقترب به المنثور من المنظوم، يقول ابن سينا: "وللنبرات حكم فى القول يجعله قريبا من الموزون" (٢)، ويكاد هذا القول يتفق مع ما ذهب إليه أحد الباحثين المعاصرين فى قوله: " وكلما انتظمت الأطوال بين كل نبرين أو كادت، ظهرت مزية الإيقاع فى النص ... فإذا قصرت الجمل وتقاربت أطوالها كذلك، حظى النص بإيقاع فوق إيقاع، وقد يحدث من جراء ذلك ما يعرف باسم رشاقة الأسلوب أو الشعر المنثور" (٣).

وبناء على هذا فإن النبر يسهم بإمكاناته الموسيقية والتعبيرية فى توصيل المعنى للمتلقى بما يخيله من انفعالات، وبما ينتج عنه من تلوين صوتى.

ويلاحظ مما سبق أن ابن سينا لم يلتزم بكون النبر مميزا لبعض المقاطع فى السمع، ولكنه وسّع من دائرته حتى تشابك مع التنغيم، ويبدو أن هذا يرجع إلى أن النبر عنده أحد وجوه التنغيم، ويتضح هذا فى حديثه السابق عن اختلاف المعانى باختلاف النبر، كما يتضح فى حديثه عن تخلل النبرات للألفاظ المفردة، يقول: " وربما احتيج أن تخلل ( يقصد النبرات) الألفاظ المفردة، إذا كانت فى حكم القضايا خصوصاً حيث تكون على سبيل الشرط والجزاء، كقولهم: لما التمس، أعطيت، فيقول

---

(١) تشير بعض الدراسات الحديثة إلى أن الوظيفة النحوية للكلمة تحدد ما إذا كانت منبورة أو غير منبورة، كما تشير إلى أن البنية المعنوية للغة قد تشكل الإيقاع والوزن أيضاً، انظر
Gross, Harvey, Sound and Form in Modern Poetry P. 22. The University of Michigan Press. U.S.A. 1973..

(٢) الخطابة: ٢٢٣، وانظر المصدر نفسه: ٢٢٤، ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن رشد يذهب إلى هذا الرأى، ولذا يدعو الخطيب إلى أن يتوقى عند استعمال النبرات أن يصير الكلام موزوناً حتى لا يختلط بالشعر. انظر تلخيص الخطابة:٢٨٥.

(٣) المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة: د. تمام حسان، مقال بمجلة فصول م. ٧ ع ٣/٤ إبريل – سبتمبر ١٩٨٧ ص ٣٣ – ٣٤.

بين "التمس" وبين "أعطيت" نبرة إلى الحدة، وهو عند الشرط، ويعقب " أعطيت" نبرة إلى الثقل، وهى للجزاء" (١)، ولاشك أن التنغيم والنبر يشتركان معاً فى هذا الجانب.

كما يتضح هذا عند ابن رشد فى حديثه عن النبرات والنغم عند العرب، إذ تتداخل مواضع استعمالها عنده، بما يوحي بأنه يعدهما ظاهرة موسيقية واحدة، يقول: " إن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة، كانت فى أوساط الأقاويل أو فى أواخرها، وأما المقاطع المقصورة، فلا يستعملون فيها النبرات والنغم، إذا كانت فى أوساط الأقاويل، وأما إذا كانت فى أواخر الأقاويل، فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدوداً، فإن كانت فتحة أردفوها بألف، وإن كانت ضمة أردفوها بواو، وإن كانت كسرة أردفوها بياء، وذلك موجود فى نهايات الأبيات التى تسمى عندهم القوافى، وقد يمدون المقاطع المقصورة فى أوساط الأقاويل، إذا كان بعض الفصول الكبار ينتهى إلى مقاطع مقصورة فى أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهى إلى مقاطع ممدودة، مثل قوله تعالى "وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا" (٢).

ونلاحظ فى هذا النص أن الحديث يشمل النبر والتنغيم، ولكن مما لا شك فيه أن النبر إذا شارك التنغيم فى المقاطع الممدودة التى تقع فى أوساط الأقاويل أو آخرها، أو فى المقاطع المقصورة التى تقع فى أوساط الأقاويل، فإن التنغيم هو الذى يبدو جليا فى حالة مد المقاطع المقصورة التى تأتى فى أواخر الأقاويل، لأن ذلك يحقق نوعاً من التناسب الصوتى بين المقاطع المختلفة، ويتضح هذا فى مد المقطع المقصور من قوله تعالى (وتظنون بالله الظنونا) حيث تنتهى الآيات السابقة بالألف الممدودة.

وبرغم تداخل التنغيم والنبر، واعتبار النبر أحد أحوال التنغيم، إلا أن هذا لا ينفى دور هذه الظاهرة بوصفها وسيلة موسيقية وتعبيرية فى الخطابة، غير أن ما يؤخذ على نظرة الفلاسفة إلى النبر هو عد الوقف أحد مظاهره، فابن سينا يذكر أن النبرات

---

(١) الخطابة: ٢٢٣/٢٢٤.

(٢) تلخيص الخطابة: ٢٨٦ -٢٨٧، وما ذكره من قول الله تعالى جزء من الآية رقم ١٠ من سورة الأحزاب.

ترد " عند تمام قول ، وذلك عندما يكون الكلام قصيراً، ويحتاج أن يكون مع قصره فخما، فتخلل أجزاؤه القولية الصغرى بنبرات ... وأحوج الأقوال إلى النبرات هى القصيرة المتعادلة الأجزاء، وأما الطوال فتقل حاجتها إليها، فإنها تزداد بذلك طولا ... فيجب ألا تخلل هذه الأقاويل الطويلة إلا النبرات التى لا ينغم فيها، وإنما يراد بها الإمهال فقط" (١). كما يذكر أن هناك نوعا من النبرات " يأتى عند خواتم الفصول" (٢).

فمواضع النبرات هنا أشبه بمواضع الوقف، لأنها تقع بعد الأقاويل التامة، ولئن كان هدف ابن سينا من وراء وقوع هذه النبرات فى هذه المواقع - هو تفخيم الكلام القصير، أو تطويله، فإن ذلك يمكن بواسطة التنغيم، لأن النبر ينعدم مع الوقف. ولعله فطن إلى هذا عندما رأى أن النبرات أو الوقفات التى بين أجزاء الأقاويل الطويلة، نبرات غير نغمية، وإنما يراد بها الإمهال، أى إعطاء مهلة للمتكلم للتنفس، وللمتلقى للاستيعاب.

أما ابن رشد فإنه يصرح بأن العرب تستعمل الوقفات بدلاً من النبرات، يقول موضحاً مواضع استخدام النبرات فى الخطب: " فالنبرات يستعملها الخطيب فى أحد ثلاثة مواضع:

إما فى نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التى تقرب من الألفاظ المفردة، وإما فى نهاية الأقاويل القصار التى هى أجزاء الأقاويل الطوال، وإما فى أطراف الأقاويل التامة ... أو فى أنصافها، أعنى أجزاء الخطبة الكبرى، فالتى تستعمل منها فى نهاية الأقاويل القصار جداً. والألفاظ المفردة، تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل، ولذلك ينبغى للخطيب أن يتوقى عند استعمال هذه النبرات أن يصير الكلام موزوناً ... والذى يستعمل هنا فى أجزاء الأقاويل القصار التى هى أجزاء الأقاويل الطوال، إنما يستعمل ليدل على انفصال قول من قول ... وهى ضرورية فى جودة التفهيم، وهذا الصنف من النبرات هو قليل إذا

---

(١) الخطابة: ٢٢٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٤.

كان إنما يقع فى نهاية الأقاويل القائمة بأنفسها، وهى فيما أحسب هى التى تسمى عند العرب مواضع الوقف، فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات: وقفات، والصنف الثالث يستعمل فى ابتداء الأقاويل وفى ختمها، وفى توسطها لموضع الراحة"(١).

ففى هذا النص نجد أن الموضع الأول هو الذى يمكن أن يكون خاصاً بالنبر، أما الموضعان الثانى والثالث، فهما خاصان بالوقف، ولقد صرح ابن رشد نفسه بأن الموضع الثانى هو الذى يقابل الوقفات عند العرب، برغم مالاحظه من أن الوقف ينفى النبر، حيث يقول: " ينبغى أن تعلم أن الوقفات إذا أقيمت مقام النغمات صار القول بارداً" (٢).

ويبدو أن الذى دفع بابن سينا وابن رشد إلى هذا المأزق أن مواضع النبر التى يتحدث عنها أرسطو لا تخص اللغة العربية، كما أنهما لم يدرسا أماكن النبر والتنغيم عند العرب بصورة جدية، ولم يجدا دراسات سابقة عليهما متوفرة فى هذا الموضوع، ولقد شعرا بغرابة حديث أرسطو عن النبرات والنغم، ولذا نجد ابن سينا يلتمس ما يقابل مواضع هذه النبرات فى اليونانية (٣)، ثم يصرح بأن هذه الأمور غير مقننة، ولا مضبوطة، وأنه ترك أحوالا أخرى يراها عديمة الجدوى اليوم لاختصاصها باللغة اليونانية، يقول: " إن العادات توجب فى النبرات ودلائلها أموراً لا تضبط، وكذلك فى تلفيق الكلام وتصريفه وتسجيعه، وغير ذلك، ثم لليونانيين فى هذا الباب أحوال لم نحصّلها أو لم نقف عليها، وما نراها نحن ينتفع بها اليوم" (٤).

إنه يكتفى بالتنبيه على دور النبرات فى الوزن الخطابى، أما استقصاؤها ووضع القوانين لها، فأمر لا يمكن تحقيقه، لأنها تختلف باختلاف اللغات وباختلاف الأقوال

(١) تلخيص الخطابة: ٢٨٥ - ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨٦.

(٣) راجع الخطابة لابن سينا: ٢٢٣/٢٢٤.

(٤) الخطابة: ٢٢٤.

والأحوال المصاحبه لها فى اللغة الواحدة.

أما ابن رشد فإنه يصرح بغرابة استعمال النبرات فى العربية، فيذكر أن " عادة العرب فى النغم قليلة" (١)، وأن ما ذكر من مواضع النبرات هو " عند الأمة التى تستعملها" (٢).

ومما تقدم يمكن القول إنه برغم تداخل الحديث عن التنغيم والنبرات عند ابن سينا وابن رشد، وبرغم عدهما الوقف أحد مظاهر النبر، إلا أن هذا يجب ألا يقلل من شأنهما فى التنبيه على الإمكانات الموسيقية والتعبيرية للتنغيم والنبر بوصفهما قيمتين موسيقيتين خاصتين بالخطابة كفن يعتمد على المشافهة والتخاطب.

ومن كل ما سبق يتضح أن النقاد والبلاغيين والفلاسفة يتفقون على أهمية وجود الموسيقى، أو نوع خاص من الوزن فى النثر الفنى، وأنهم جميعاً يحرصون على ألا تكون القيم الموسيقية فيه حلية خارجية للزخرف والتزيين، ولذا يرون ضرورة تبعيتها للمعنى، بحيث تكون من متطلباته التى تخل بحق التعبير إذا لم توجد، وفى هذا ما يدل على أن الموسيقى من المقومات الجوهرية فى النثر الفنى، لأنها تنبع من تفاعلات الكلمات فى السياق النصى، وتعكس فى الوقت نفسه انفعالات المتكلم، وترسم صورة لحرارة عاطفته، وكما يقول جويو: " فالخطيب إذا تحمس رأيته يدخل على كلامه من الوزن والإيقاع مالم تكن ملاحظه فى أول الأمر، وكلما ازداد فكره قوة وغنى، ازداد كلامه توقيعا وموسيقى" (٣).

ويرغم اختلاف موسيقى النثر عن موسيقى الشعر من ناحية الكم والكيف (٤)،

---

(١) تلخيص الخطابة: ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ١٣٨، وانظر أيضاً بحث فى علم الجمال: جان برتليمى: ٥٠٤.

(٤) انظر فى نظرية الأدب: د. عثمان موافى: ٨٥/١، والشعر والتجربة أرشيبالد مكليش : ٢٢/٢٣، ونظرية الأنواع الأدبية: فينسه:٦٢/١، والأفكار والأسلوب: أ.ف. تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، العراق ب. ت، ص ٥٣.

إلا أن هذا لم يمنع النقاد والبلاغيين والفلاسفة من الدعوة إلى اقتراب موسيقى النثر من موسيقى الشعر، ويمكن اعتبار التداخل بين الوسائل المختلفة للقيم الموسيقية نوعاً من هذا الاقتراب، وإذا لاحظنا أن القيم الموسيقية التى تحقق الإيقاع والموسيقى فى النثر - توجد فى الشعر أيضاً، وأنهما يشتركان معاً فى القيم الفنية أو الخصائص الشعرية، فإنه يمكن القول بأن الإطار الخارجى للوزن الشعرى هو المميز الوحيد بين الشعر والنثر الفنى (١).

---

(١) يتفق هذا مع ما ذهب إليه كثير من الباحثين المعاصرين: انظر قواعد النقد الأدبى: لاسل آبركرومبى: ٤٤، فنون الأدب: تشارلتن، ترجمة د. زكى نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر: ١٩٥٤ ص ٧٠. الذوق الأدبى: أرنولد بنيت، ترجمة د. على الجندى - نهضة مصر: ١٩٥٧ ص: ٢٢/٢١. الفن والأدب: د. ميشال عاصى : ٩٩/٨٧/٨٠/٤٦، ويذكر د. إحسان عباس أن نظرة العرب إلى الشعر لم تفترق عن نظرتهم إلى الخطابة إلا فى الوزن والقافية، انظر فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ط/ ٢، ١٩٥٩ ص: ١٩٣.

## ثانيا: البناء الفني

اهتم فريق من النقاد والبلاغيين والفلاسفة بأجزاء الخطب والرسائل لكي يتحقق لها الشكل الفني المؤثر، وأول مايلاحظ على معالجتهم لهذه الأجزاء - أن نظرتهم لها لاتختلف عن نظرتهم إلى أجزاء الشعر، فصفات المطلع أو الابتداء، والتخلص، والخاتمة واحدة فى الشعر والنثر، ومايحسن فى أحدهما يحسن فى الآخر، وما يستقبح فى أحدهما يستقبح في الآخر، ويمكن تعليل هذا بأن نظرتهم إلى الكلام البليغ ـ شعره ونثره ـ كانت نظرة واحدة.

ولقد تبيّن لنا من الفصول السابقة أن الفارق المميز بين الشعر والنثر هو الوزن فقط، أما ماعدا ذلك من القيم الفنية فهما يشتركان فيها، ومن ثم فمن الطبيعي أن يكون الشكل الفني لهما متشابها، لأن هذا الشكل هو الإطار الذي يؤثر بواسطته العمل الأدبي في المتلقي، ولئن تحكم الوزن في الإطار بالنسبة للشعر، فإن أجزاءه ومكوناته هي نفسها أجزاء ومكونات النثر. فنحن نجد في الشعر كما نجد في النثر المطلع والتخلص والخاتمة، ولقد عبر عن ذلك ابن الأثير في حديثه عن أركان الكتابة، إذ يذكر أن الركن الأول منها هو " أن يكون مطلع الكتاب عليه جدة ورشاقة، فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع، أو يكون مبنيا علي مقصد الكتاب... (ثم يذكر أن) هذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر"[1]، كما يذكر أن الركن الثالث منها هو" أن يكون خروج الكاتب من معني إلى معنى برابطة، لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض، ولاتكون مقتضبة..(ثم يقول) وهذا الركن أيضا يشترك فيه الكاتب والشاعر"[2].

فالمطلع والتخلص من أركان الشكل الفني الذي يشترك فيه الشعر والنثر، ولايختلف الأمر بالنسبة للخاتمة. يقول ابن أبي الإصبع "يجب علي الشاعر والناثر أن يختما كلامهما بأحسن خاتمة، فإنها آخر مايبقي في الأسماع".[3].

---

(١) المثل السائر: ٩٦/١، وراجع المصدر نفسه ٩٦/٣، والجامع الكبير: ١٨٧.

(٢) المثل السائر: ٩٧/١، وراجع المصدر نفسه ١٢١/٣، والجامع الكبير: ١٨١.

(٣) تحرير التحبير: ٦١٦، وراجع بديع القرآن: ٣٤٣.

وتتفق نظرة الفلاسفة مع نظرة النقاد والبلاغيين، إذ يتشابه عندهم الشكل الفني للشعر والنثر، فمدخل القصيدة أو ابتداؤها يقابل صدر الخطبة. ووسطها يجري مجرى الاقتصاص أو التصديق في الخطبة، ونهايتها تجري مجرى الخاتمة في الخطبة. (١) وسيبدو هذا الأمر جليا عند أغلب النقاد والبلاغيين والفلاسفة فى عرضنا لأهم الصفات التى وضعوها لجودة المطلع والتخلص والخاتمة.

أما المطلع: فيرجع اهتمام النقاد به لأنه أول مايقع في السمع من الكلام، فإذا "كان حسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"(٢).

ومن هنا فإن بعض النقاد يعده دليل براعة الأديب ومقدرته علي جذب المتلقى إلى الإصغاء له، يقول ابن المعتز: " قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان.(٣)

ومن أحسن الابتداءات في الخطب والكتب – التحميد، يقول سهل بن هارون: "وجب علي كل ذي مقالة أن يبتديء بالحمد لله قبل استفتاحها، كما بديء بالنعمة قبل استحقاقها"(٤)، ويذكر الجاحظ أن "خطباء السلف الطيب، وأهل البيان من التابعين بإحسان مازالوا يسمون الخطبة التي لم تبتدأ بالتحميد وتستفتح بالتمجيد" البتراء"(٥).

---

(١) انظر فن الشعر لابن سينا: ١٨٦/ ١٨٩، وتلخيص الشعر لابن رشد: ٩٨/ ٩٩/ ١١٠، وراجع نظرية الأنواع الأدبية لڤينسه: ترجمة د/ حسن عون: ٢/ ٣٩٨.

(٢) كتاب الصناعتين: ٤٥٧، وراجع المصدر نفسه: ٤٥١، والوساطة: ٤٨، ومواد البيان ٨٦: والمثل السائر: ٣/ ٩٨، والإكسير فى علم التفسير: ٢٢٥، وقارن بما ذكره حازم عن مطلع القصيدة: المنهاج: ٣٠٩.

(٣) البديع: ٢٨٥، وكتاب الصناعتين: ٤٥١ وراجع مواد البيان: ٨٧.

(٤) البيان والتبيين: ٢/ ١٠٤، ٣/ ٣٧٣/ ٣٧٤، والكامل للمبرد: ٣/ ١٥٦، وديوان المعانى للعسكرى: ٢/ ٩٧، وزهر الآداب للحصرى: ١/ ٩٧.

(٥) البيان والتبيين:١/ ٦، وراجع كتاب الصناعتين: ٤٥٧، وإحكام صنعه الكلام للكلاعي: ٦٧، وقارن بما ذكره ابن رشيق عن الشعر الذى يخلو من النسيب ومشابهته للخطبة البتراء: العمدة: ١/ ٢٣١.

ويعلل العسكري لاستجادة الابتداء بالتحميد بأن النفوس تتشوق إلي الثناء على الله، ومن ثم فهو داعية إلى الاستماع[1].

ويذكر ابن الأثير أن من محاسن المبادىء والافتتاحات "أن يفتتح الكتاب بآيه من القرآن، أو بخبر من الأخبار النبوية، أو ببيت من الشعر، ثم يبني الكتاب عليه". [2]

ومما لاشك فيه أن هذا التنوع يحقق جدة ورشاقة المطلع، ويفتح أمام الكتاب سبل الاختيارات التي تبرز قدرتهم الإبداعية، ولهذا يأخذ ابن الأثير علي بعض معاصريه من الكتاب قلة التجديد في المطالع، ويسِمُهم بنضوب الموهبة، وعقم الإبداع، يقول: "ومن المبادىء التي قد أُخلقت وصارت مزدراة أن يقال في أوائل التقليدات: إن أحق الخِدَم بأن ترعي خدمة كذا وكذا، وإن أحق من قلّد الأعمال من اجتمع فيه كذا وكذا، فإن هذا ليس من المبادىء المستحسنة، ومن استعمله أولا فقد ضعّف فكرته عن اقتراح مايحسن استعماله من المبادىء، والذي تبعه في ذلك إما مقلد ليس عنده قدرة علي أن يختار لنفسه، وإما جاهل لايفرّق بين الحسن والقبيح، والجيد والرديء، وأهل زماننا هذا من الكتّاب قد قصروا مبادىء تقاليدهم علي هذه الفاتحة دون غيرها، وإن أتوا بتحميدة من التحاميد كانت مباينة لمعني التقليد الذي وضعت في صدره". [3]

فالبدء بعبارة "إن أحق الخِدَم... " أو بعبارة" إن أحق من قلّد... " يدل علي التقرير، ويخلو من الإيحاء، لأنهما من المبادىء التي لاتجذب المتلقي إلي الإصغاء إليها، أو التشوق لسماعها، وإذا كانت هذه الابتداءات رديئة في ذواتها، فإن كثرة استعمالها لابد أن تدل على نضوب القرائح، وفساد العقول. ويذكر ابن الأثير أن بعض معاصريه من الكتاب لم يكتف باستعمال هذه الابتداءات الرديئة، وإنما أضاف إليها مايخل بموافقة مايبتديء به لغرض الكلام.

---

(١) انظر كتاب الصناعتين ٤٥٧، وراجع صبح الأعشى: ٦/٢٧٤.

(٢) المثل السائر: ٣/١١٨.

(٣) المثل السائر: ٣/١١٠.

ويتفق الفلاسفة مع النقاد والبلاغيين في أهمية المطلع أو التصدير في جذب المستمع للإصغاء إلي القول، ولذا يذكر ابن سينا وابن رشد أن التصدير من وسائل استدراج المتلقي، والتأثير فيه.(١)

ويشترط النقاد والبلاغيون في جودة المطلع أن يكون دالا علي الغرض من الكلام، يقول ابن المقفع: " وليكن في صدر كلامك دليل علي حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته، كأنه يقول: فرّق بين صدر خطبة النكاح، وبين صدر خطبة العيد، وخطبة الصلح، وخطبة التواهب، حتي يكون لكل فن من ذلك صدر يدل علي عجزه، فإنه لاخير في كلام لايدل علي معناك، ولايشير إلي مغزاك، وإلي العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزعت."(٢)

فابن المقفع يري أن الأمور التي تحقق بلاغة القول أن يكون صدر الكلام دالا علي الغرض منه، مما يعني أن اتباع نمط واحد من المطالع يعد مشينا للكلام، لأن هذا النمط المحايد نمط منفصل عن بقية الكلام، فهو زيادة تثقل المعني ولاتضيف إليه، ولذا فإن صدر خطبة النكاح يجب أن يكون مغايرا لصدر خطبة العيد، وهكذا الأمر في بقية الأنواع.

ويذكر إبراهيم بن المدبر أن دلالة صدرالخطبة أو الكتب علي الغرض تحقق وحدة الكلام، واتساق المعاني، ولكنه ينبه على مراعاة طول التصدير، فلا يطول حتي يتجاوز الحد المرغوب فيه، لأنه سيصبح من قبيل التطويل الممل، ولايقصر جدا بحيث

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٣٩، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٠٧.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١/١١٦، ويلاحظ فى هذا النص أن ابن المقفع يربط بين الكلام النثرى، وصدر البيت الشعرى. مما يدل على توحد النظرة إلى الشكل الفنى فى الشعر والنثر، وراجع أيضاً: كتاب الصناعتين: ٤٦٣، والعمدة: ١/٢٤٤، وزهر الآداب: ١/٩٠، ومواد البيان: ١١٢، وسر الفصاحة: ٢٦١، وقانون البلاغة: ٤٢٢، ٤٥٠، والمثل السائر: ٣/٩٦، والجامع الكبير: ١٨٧، والإكسير فى علم التفسير: ٢٢٥، وجوهر الكنز: ٢٢٢، والطراز: ٢/٢٦٧، وصبح الأعشى: ٦/٢٧٦ وقارن بما ذكره حازم القرطاجنى عن مطلع القصيدة، المنهاج: ٣٠٥/ ٣٠٦/ ٣٠٩/ ٣١٠.

لايدل علي الغرض، يقول: "وليكن في صدر كتابك دليل واضح علي مرادك، وافتتاح كلامك برهان شاهد علي مقصدك حيثما جريت فيه من فنون العلم، ونزعت نحوه من مذاهب الخطب والبلاغات، فإن ذلك أجزل لمعناك، وأحسن لاتساق كلامك، ولاتطيلن صدر كلامك، إطالة تخرجه عن حده، ولاتقصر به عن حقه"(١).

وينقل الكلاعي ـ نصا لابن جني يتخذ فيه استجادة بدء الكتب بالتحميدات مدخلا إلي ضرورة تضمينها مايهدف إليه الكِتاب، حتي لايحدث انفصال بين أجزاء الكلام، يقول: " قال أبوالفتح بن جني: وإذا كان المرسل حاذقا أشار في تحميده إلي ماجاء بالرسالة من أجله، وهذه عادة لابن عبد كان مشهورة، ألا تراه ابتدأ الرسالة التي جمع فيها ذكر استقامة الحال بين أبي الحسين خمارويه بن أحمد وبين المعتضد، فقال:" الحمد لله مقلب القلوب، وعلام الغيوب، الجاعل بعد عسر يسر، وبعد تحارب اجتماعا".(٢)

فابن عبد كان ت٢٧٠ هـ في رأي ابن جني، قد استطاع أن يجعل من التحميد باعتباره من أجود مايبدأ به الكتب ـ جزءا عضويا في بناء الرسالة، وبهذا يكون قد أحسن اختيار الابتداء، وأجاد إحكام البناء.

ويؤكد ابن الأثير وجهة نظر ابن جني، وإن خصها بالكتب السلطانية، فيقول: "ومن الحذاقة في هذا الباب أن تجعل التحميدات في أوائل الكتب السلطانية مناسبة لمعاني تلك الكتب، وإنما خصصت الكتب السلطانية دون غيرها؛ لأن التحاميد لاتصدّر في غيرها، فإنها تكون قد تضمنت أمورا لائقة بالتحميد، كفتح معقل، أو هزيمة جيش،أوماجرى هذا المجرى."(٣)

وبناء علي هذا ينتقد كتابا لأبي إسحاق الصابي، لأنه أخل بدلالة الصدر أو

---

(١) الرسالة العذراء: ٢٢، وراجع العقد الفريد: ٤/ ١٧٤.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ٧٥/ ٧٦، وراجع البديع فى نقد الشعر لابن منقذ: ٢٩٨

(٣) المثل السائر: ٣/ ١٠٨

التحميد علي الغرض منه، يقول: "ووجدت أبا إسحاق الصابي علي تقدمه في فن الكتابة، قد أخلّ بهذا الركن الذي هو من أوكد أركان الكتابة، فإذا أتي بتحميدة في كتاب من هذه الكتب لاتكون مناسبة لمعني ذلك، وإنما تكون في واد والكتاب في واد، إلا ماقلّ من كتبه، فما خالف فيه معناه، أنه كتب كتابا يتضمن فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان ذلك فتحا عظيما، فابتدأ بالتحميد، فقال: "الحمد لله رب العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد،العلي المجيد، الذي لايوصف إلابسلب الصفات، ولاينعت إلا برفع النعوت، الأزلي بلا ابتداء، الأبدي بلا انتهاء،القديم لامنذ أمد محدود، الدائم لا إلي أجل معدود، الفاعل لامن مادة استمدها، ولا بآلة استعملها، الذي لاتدركه الأعين بألحاظها، ولاتحده الألسن بألفاظها، ولاتخلقه العصور بمرورها، ولاتهرمه الدهور بكرورها، ولاتضارعه الأجسام بأقطارها، ولاتجانسه الصور بأعراضها، ولاتجاريه أقدام النظر أو الأشكال، ولاتزاحمه مناقب القرناء والأمثال، بل هو الصمد الذي لاكفء له، والفذ الذي لاتوأم معه، والحي الذي لاتخرمه المنون، والقيوم الذي لاتشغله الشئون، والقدير الذي لاتؤده المعضلات، والخبير الذي لاتعييه المشكلات"، وهذه التحميدة لاتناسب الكتاب الذي افتتح بها، ولكنها تصلح أن توضع في صدر مصنف من مصنفات أصول الدين، ككتاب الشامل للجويني أو كتاب الاقتصارأو ماجري مجراها، وأما أن توضع في صدر كتاب فتح فلا".[1].

---

(١) المصدر نفسه: ٣/١٠٨ - ١٠٩، ومما تجدر الإشارة إليه أنه برغم انتقاده للصابى لعدم ملاءمة التحميد وغرض هذا الكتاب، فإنه يرى أنه أحسن فى كتب أخرى (انظر المصدر نفسه: ٣/١٠٩ - ١١٠) وفى هذا ما يؤكد أن ابن الأثير كان ناقداً منصفاً فى كثير من الأحيان، فهو يبحث عن الجودة والرداءة، أينما وجدت، ولكنه لا يأخذ الجيد بالردىء، بل ينسب الفضل لأهله، ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن ابن أبى الحديد قد رد على ابن الأثير نقده لعدم ملاءمة تحميد كتاب الصابى للغرض، فأثبت أن التحميد كان دالاً على غرض الكتاب، وبرغم ما يستفاد من نقد ابن أبى الحديد من ضرورة الإلمام بظروف وملابسات النص الأدبى، إلا أننا نلاحظ أنه لكى يبرىء ساحة الصابى من النقد، ولرغبته فى التقليل من مكانه ابن الأثير - قد حمّل النص بإشارات لم تأت فيه، وإنما هى فى رأسه وحده، وقد حاول إسقاطها عليه، رابطاً بينها وبين الأحداث التاريخية المعاصرة للنص، انظر الفلك الدائر على المثل السائر: ٤/٢٩٨ - ٢٩٩.

ويذكر شهاب الدين الحلبي أن دلالة ابتداء الكتاب علي مضمونه من الأمور التي تلزم الكاتب أكثر من غيره، يقول: " والكاتب أشد ضرورة إلي ذلك من غيره ليبني كلامه علي نسق واحد يستدل منه علي مقصده من أول وهلة، إما في خطبة تقليد، أو دعاء كتاب ".(١)

ومن هنا يضع القلقشندي أمام الكاتب صورة للصدور التي تلائم المكاتبات المشتملة علي المقاصد الجليلة فيذكر أن الكاتب "يأتي في صدر كتب الحث علي الجهاد بذكر افتراضه علي الأمه، وما وعد الله تعالي به من نصر أوليائه، وخذلان أعدائه، وإعزاز الموحدين، وقمع الملحدين، وفي صدور كتب الفتح بإنجاز وعد الله تعالي الذي وعده أهل الطاعة من النصر والظفر، وإظهار دينه علي الدين كله، وفي صدر كتب جباية الخراج، يصدّر بحاجة قيام الملك، وأس السلطنة إلي الاستعانة بما يُستخرج من حقوق السلطان في عمارة الثغور، وتحصين الأعمال، وتقوية الرجال، ونحو ذلك مما يجرى علي ذلك النمط".(٢)

ومن مظاهر دلالة الصدر علي غرض الكلام أن يكون الدعاء الذي يتصدر به ملائما للمضمون. يقول ابن قتيبة مستنكرا عدم مراعاة هذا الأمر وما يتسبب عنه من فساد الكتب: " وربما صدّر الكاتب كتابه بـ"أكرمك الله" و"أبقاك"، فإذا توسط كتابه، وعدّد علي المكتوب ذنوبا له، قال: " فلعنك الله وأخزاك"، فكيف يكرمه الله ويلعنه ويخزيه فى حال، وكيف يجمع بين هذين فى كتاب."(٣)

ويتفق ابن الأثير مع هذا الرأي، فيذكر أن "من الحذاقة فى هذا الباب أن يجعل الدعاء فى أول الكتاب من السلطانيات والإخوانيات وغيرهما متضمنا من المعني مابني عليه ذلك الكتاب."(٤)

---

(١) حسن التوسل: ٢٥١.

(٢) صبح الأعشى: ٦/ ٢٧٨.

(٣) أدب الكاتب: ١٥، وراجع معالم الكتابة لابن شيث: ٧٨.

(٤) المثل السائر: ٣/١١١، وراجع حسن التوسل: ٢٥١، وصبح الأعشى: ٦/٢٧٧، ٢٨٧.

كما يشترط النقاد والبلاغيون في الافتتاح أن يكون سهل اللفظ، صحيح السبك، واضح المعني، خاليا من الحشو(١).

ولاتختلف نظرة الفلاسفة عما وجدناه عند النقاد والبلاغيين من ضرورة دلالة التصدير على الغرض من الكلام، إذ يذكر ابن سينا أن التصدير في الخطبة يجب أن يكون دالا علي مضمونها، خاصة في الخطب التي تكون في المحافل والمجامع لأنه يساعد على التفهيم، ويذكر أن خطباء العرب قد فطنوا إلي أهمية هذا، فأخذوا يراعونه في خطبهم. يقول: "وقد يحسن في الخطبة تصدير يفهم الغرض الذي يصار إليه، وخصوصا في المشورية، فإن الخطب علي رؤس الملأ تكون في الأكثر مشورية، وقد تكون منافرية، وقد علم ذلك خطباء العرب، مثل خطبهم في الفتوح التى يبتدئون بها. فيقول: الحمد الله معز أوليائه، قاهر أعدائه"، فيقدم شيئا كالرسم قبل التصوير يوقف منه على الغرض، فإن الجَمْع كلما كان أكثر، احتاج إلي تفهيم أكثر، وإقناع أقل."(٢)

كما يشير إلي أن التصدير يكون فى المقاصد الجليلة، وأن الشعراء والخطباء يستوون فى ذلك، يقول: "وليس الصدر مما يقدمه الخطباء فقط، بل الشعراء المجيدون، اللهم إلا أن يكون الأمر قليل الخطر فى كل باب منهما، فيكون ترك التصدير فيه أولى، لأن التصدير للعظائم من الأمور" (٣).

ويتفق ابن رشد معه فى هذا الأمر، فيذكر أن الصدر يضبط المعنى الذي فيه القول ويحدده، ولهذا يتوخاه كثير من الكُتّاب والخطباء، خاصة فى المحافل والمجامع.(٤)

---

(١) انظر مواد البيان/ ١١١، وصبح الأعشى: ٦/٢٧٥.

(٢) الخطابة: ٢٣٤. وراجع المصدر نفسه: ٢٣٧/ ٢٣٨.

(٣) الخطابة: ٢٣٨، وراجع تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣١٠.

(٤) انظر تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٠٤/ ٣٠٨/ ٣١١/ ٣٣١، وقارن بالخطابة لأرسطو: ٢٢٧/ ٢٣١/ ٢٣٣، وراجع نظرية الأنواع الأدبية لڤينسه: ٢/٣٩٨.

وكما حذّر النقاد والبلاغيون من مجاوزة الحد فى طول التصدير، أو جعله قصيرا جدا، فان ابن سينا وابن رشد يتفقان معهم فى هذا التحذير، ويعدان مجاوزة الحد فى طول التصدير نوعا من الجهل، والعجز عن التصريح، والضعف عن البوح، وعدم القدرة على لم أطرف الموضوع[1]، كما يذكران أنه كما لايستحب طول التصدير، فكذلك لايستحب قصره، وذلك لأن الاعتدال شرط أساسى فى الشكل الفنى للخطبة. يقول ابن رشد: "ينبغى ألا يجعل صدر الكلام طويلا، ولا يذكر فيه التصديقات، فإنه إن فعل ذلك لم يكن حسنا، وكذلك يجب ألا يكون أيضا وجيزا قصيرا، ولكن يكون قصدا معتدلا، وذلك بأن يذكر فيه الأمر الذى جعل إنباء عنه، من ضرر أو ظلم أو غير ذلك مما يكون فيه القول، ثم يتوخى بعد ذلك أن يكون الكلام على مثال تلك الأمور التى فيها الكلام ويمقدارها، لامخالفا لها، ولا أعظم منها ولا أصغر."[2]

وإذا كان النقاد والبلاغيون قد اشترطوا فى ابتداء الشعر أن يخلو مما يتطير منه، أو يستجفى من الكلام، خاصة فى المدائح والتهانى[3]، فإنهم أيضا قد حذّروا من ابتداء الخطب والرسائل بما يستوحش من الألفاظ والصدور. يقول إبراهيم بن المدبر: "ومن الألفاظ المرغوب عنها والصدور المستوحش منها فى كتب السادات والأمراء والملوك، على اتفاق المعانى، مثل "أبقاك الله طويلا، وعمرك مليا"، وإن كنا نعلم أنه لا فُرقان بين قولهم "أطال الله بقاءك"، وبين قولهم" وأبقاك الله طويلا"، ولكنهم جعلوا هذا أرجح وزنا، وأنبه قدرا فى مخاطبة الملوك، كما أنهم جعلوا: "أكرمك الله وأبقاك" أحسن منزلة فى كتب الظرفاء والأدباء من "جعلت فداك" على اشتراك معناه، واحتماله أن يكون فداء له من الخير، كما يكون فداء له من الشر... وكذلك لم يجيزوا أن يكتبوا

---

(١) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٣٩ وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣١٣.

(٢) تلخيص الخطابة لابن رشد: ٣١٩. وراجع الخطابة لابن سينا: ٢٤٢.

(٣) انظر البديع لابن المعتز: ٢٨٥، عيار الشعر لابن طباطبا: ٢٠٤، الموشح للمرزبانى: ٢٤٨/٢١٥/٤٩، وكتاب الصناعتين: ٤٥١، والعمدة: ٢٢١/١، وقانون البلاغة: ٤٥١، والمثل السائر: ٩٧/٣، والجامع الكبير: ١٨٧ والإكسير فى علم التفسير: ٢٢٧.

بمثل: "أبقاك الله، وامتع بك" إلا إلى الحرمة والأهل والتابع المنقطع إليك، وأما فى كتب الإخوان فغير جائز بل مذموم، مرغوب عنه".[1]

ويري على بن خلف ت ٤٥٧ هـ أن الكاتب كالشاعر - لاشتراكهما فى استعمال المعانى- يجب أن يتجنب فى ابتداءاته ما يتطير منه أو يستجفى من الكلام خاصة إذا كان الكلام موجها إلى مدح الرؤساء والعظماء، يقول: "وينبغى للشاعر والمترسل أن يتجنبا افتتاح الكلام بما يتطير منه، ويثقل على سامعه، ويتحفظا مما يستجفى، كنعى الشباب وتفرق الأحباب وذم الزمان وما جارى ذلك إذا كان مفضيا إلى مدح الرؤساء ومخاطبة العظماء، على أن أكثر مايقع هذا فى النظم دون النثر، وإنما جمعنا الشاعر والكاتب فى الخطاب لاشتراكهما فى استعمال المعانى."[2]

ويحذر الكلاعى من الابتداء بالألفاظ الخشنة والمعانى القلقة، فيقول: "ومما يجب على الكاتب إذا كتب كتاب اعتذار أو رسالة استعطاف واستنزال، ألا يصدّر بالألفاظ الخشنة والمعانى القلقة؛ فإن ذلك إذا كان أول مايقرع السمع، نفرت له النفس، فإذا نفرت النفس لم تستأنس إلا بعد علاج شديد".[3] فالكلاعى يستند إلى علة نفسية فى عدم قبول الردىء من الابتداءات، وذلك لأن النفوس تنفر من المعانى الغير اللائقة، بينما تسر بكل ماله وقع طيب.

ويتفق الفلاسفة مع النقاد والبلاغيين فى ضرورة تجنب مايستوحش من الكلام وما تكرهه النفوس، يقول ابن سينا "واعلم أن الافتتاح بالمخسسات جدا، والغامات الموحشات فى الشكايات قبيح، مسقط لرونق القائل، كتصدير بعض الشاكين: إنك ستخلص عن قريب منى بموتى، أو يقول فى المشورة: قد يكاد أن تلحقنى نكبة بالقتل، فحينئذ تفقدون مثلى، وهذه المصيبة ليست لى وحدى."[4]

---

(١) الرسالة العذراء: ١٢-١٤، وراجع العقد الفريد: ٤/١٨١ - ١٨٢، وصبح الأعشى: ٦/٢٩٠/ ٢٩١.

(٢) مواد البيان: ١٩٧، وراجع حسن التوسل: ٢٥١.

(٣) إحكام صنعة الكلام: ٢٤٣.

(٤) الخطابة: ٢٣٩.

فنكر الموت أوالقتل أو النكبات فى صدر الخطب مما ينفر النفوس، ويؤذى المشاعر، ويذهب البشر والابتهاج، حتى لو كان قصد المتكلم حث المتلقين على الأخذ بما يقول أو تحذيرهم من سوء ينالهم، أو كان المتكلم شاعرا بالظلم والجور، فأراد أن يحرك من بيده إقامة ميزان العدل، فكل هذه الأمور- برغم أهميتها- لاتوجب للخطيب أن يؤذى المشاعر، ولذا يري ابن رشد أن مَنْ يلجأ إلى مثل هذه الصور المعيبة يستحق الهوان، يقول: "ومما يستحق فاعله الهوان، أن يكون التصدير بالأمور الصعبة على النفوس الكريهة المسموع، ولا سيما إذا تأمل السامعون أو تفقدوا مايكون من ذلك".(١)

أما التخلص وهو حسن الانتقال من معنى إلى معنى، فإن العناية به ترجع إلى أهمية اتساق المعنى ووحدة النص، يقول ابن سنان: "ومن الصحة (يقصد صحة المعانى) صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر فى المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه"(٢)، كما يذكر ابن الأثير أن حسن التخلص يجعل الكلام آخذا بعضه برقاب بعض كأنما جميع الكلام قد أفرغ إفراغا واحدا، وأن ذلك يدل على الحذق والبراعة، ويري أن الشعر والنثر يحتاجان إليه، وأن الناثر من وجهة نظره أكثر حرية من الشاعر؛ لأن الشعر مقيد بالوزن والقافية.(٣)

ويذكر الكلاعى أن الكُتّاب يتوصلون بعد ذكر الصدور إلى الغرض المذكور بحيل كثيرة، منها الإتيان ببيت شعر يدل على الغرض، واتخاذه مدخلا للحديث، أوغير ذلك من الأمور التي يمكن بها ربط المعانى ببعضها.(٤)

ولتعدد حيل التخلص من معنى إلى معنى، فإنها قد تخفى على غير المتأمل، ولذا

---

(١) تلخيص الخطابة: ٣١٢.

(٢) سر الفصاحة: ٢٥٩، وراجع مواد البيان: ١٩٨/ ١٩٩، وقانون البلاغة: ٤٥٢، وجوهر الكنز: ١٥٧

(٣) انظر المثل السائر: ٣/١٢١/ ١٢٨، والجامع الكبير: ١٨١، والإكسير فى علم التفسير: ٢٢٠، والطراز للعلوى: ٢/ ٣٣٠/ ٣٣١، ٣/١٧٩، وراجع منهاج البلغاء: ٣١٤/٣١٨.

(٤) انظر إحكام صنعة الكلام: ٨٠/ ٨١.

يرد ابن الأثير على زعم أبى العلاء محمد بن غانم المعروف بالغانمى الذي ذهب فيه إلى أن القرآن خال من التخلص، فيذكر أن هذا القول فاسد، لأن حقيقة التخلص إنما هى "الخروج من الكلام إلى كلام آخر غيره بلطيفة تلائم بين الكلام الذي خرج منه والكلام الذى خرج إليه، وفى القرآن الكريم مواضع كثيرة، كالخروج من الوعظ والتذكير والإنذار والبشارة بالجنة إلى أمر ونهى ووعد ووعيد، ومن محكم إلى متشابه، ومن صفة لنبى مرسل وملك منزل إلى ذم شيطان مريد وجبارعنيد، بلطائف دقيقة ومعان آخذ بعضها برقاب بعض".[1] ثم يذكر أمثلة لبراعة التخلص القرآنى[2] تبين أن تعدد المعانى التى تناولها القرآن تفرض مراعاة أمر الانتقال من معنى إلى آخر حتى يتحقق إحكام البناء المعجز، ولقد ذكر ابن أبى الإصبع أن براعة التخلص من وجوه الإعجاز القرآنى، وأنه لدقته قد يخفى على غير الحذاق من ذوى النقد[3].

أما **الخاتمة**: فهى آخر ما يبقى فى النفس، ولذا يرى النقاد والبلاغيون أنه ينبغى العناية بها، والاجتهاد فى رشاقتها وحلاوتها وقوتها وجزالتها لإحكام بلوغ الغاية فى التأثير، ولتكون قفلا حسنا لمحاسن الرسالة أو الخطبة، ولأنها ربما حفظت من دون سائر الكلام لقرب العهد بها.[4]

ولأهمية حسن الخاتمة، فإن إبراهيم بن المدبر يدعو الكُتّاب إلى الملاءمة بين مايختمون به من الدعاء، وبين مضمون الكتب حتى يتحقق الاتساق والوحدة، ولا تبدو الخاتمة كشىء منفصل عن بقية الأجزاء، يقول: "وتحفظ فى صدور كتبك وفصولها وافتتاحها وخاتمتها، وضع كل معنى فى موضع يليق به، وتخيّر لكل لفظة معنى يشاكلها، وليكن ماتختم به فصولك فى موضع ذكر الشكوى بمثل: والله المستعان،

---

(١) المثل السائر: ١٢٨/٣، وراجع الإكسير فى علم التفسير: ٢٢٣/ ٢٢٤.

(٢) انظر المثل السائر: ٣/ ١٢٨ - ١٣٢.

(٣) انظر تحرير التحبير: ٤٣٣، وبديع القرآن: ١٦٧ - ١٧١.

(٤) انظر كتاب الصناعتين: ٤٥٥، والعمدة : ٢١٧/١، وإحكام صنعة الكلام ٢٤٣، وتحرير التحبير: ٦١٦، وبديع القرآن: ٣٤٣، والطراز: ١٨٣/٢، وصبح الأعشى: ٣١٢/٦ - ٣١٣.

وحسبنا الله ونعم الوكيل، وفى موضع ذكر البلوى: نسأل الله دفع المحذور، ونسأل الله صرف السوء، وفى موضع ذكر المصيبة بمثل: إنا لله وإنا إليه راجعون، وفى موضع ذكر النعم بمثل: والحمد لله خالصا، والشكر لله واجبا، فإنها مواضع ينبغى للكاتب تفقدها، فإنما يكون كاتبا إذا وضع كل معنى فى موضعه، وعلق كل لفظة على طبقتها من المعنى."(١)

ويشيد أبو هلال العسكري ببراعة الكتّاب الحذاق والمترسلين المبرّزين في حسن الاختتام، ويخص منهم الصاحب بن عباد حيث يذكر أنه أجاد ختم رسائله بالمعاني البديعة والألفاظ الشريفة، يقول: " ألا ترى ماكتب الصاحب فى آخر رسالة له: فإن حنثت فيما حلفت، فلا خطوت لتحصيل مجد، ولا نهضت لاقتناء حمد، ولاسعيت إلى مقام فخر، ولاحرصت علي علو ذكر، وهذه اليمين التي لو سمعها عامر بن الظّرب لقال هي الغموس، لا القسم باللات والعزي ومناة الثالثة الأخرى، فأتى بأيمان طريفة، ومعان غريبة" (٢).

ويذكر ابن أبي الإصبع أن خواتم جميع سور القرآن "في غاية الحسن، ونهاية الكمال، لأنها بين أدعية ووصايا وفرائض، وتحميد وتهليل، إلي غير ذلك من الخواتم التي لايبقي في النفوس بعدها تطلع أو تشوف إلى مايقال." (٣)

كما يشيد ببراعة الإمام علي بن أبي طالب في ختم رسائله وكتبه، ويرى أنه متقدم في ذلك علي بلغاء البدو والحضر، وعلي جميع فصحاء البشر،(٤) كما يذكر أن القاضي الفاضل كان يجيد ختم كتبه، يقول: " وقد رأيت القاضي الفاضل عبد الرحيم

---

(١) الرسالة العذراء: ١٧، وراجع العقد الفريد: ١٨٤/٤، ومواد البيان: ١١٠/١١١، ومعالم الكتابة لابن شيث: ٧٨، وصبح الأعشى: ٢٩٤/٦ - ٢٩٥.

(٢) كتاب الصناعتين: ٤٦٥، وراجع المصدر نفسه: ٤٦٦.

(٣) تحرير التحبير: ٦٢٠، وراجع بديع القرآن: ٣٤٦، والطراز: ١٨٤/٣- ١٨٥، والاتقان: ٣٦٦/٣.

(٤) تحرير التحبير: ٦١٧، وراجع بديع القرآن: ٣٤٣/٣٤٤، ويتفق معه العلوى فى هذا الطراز: ١٨٥/٣.

- رحمه الله تعالي - كثيرا ماكان يتحرز في ذلك ويتوخاه، فيأتي فيه بكل نكته ترقص لها القلوب، وتُغني عن النسيب في المحبوب". [(١)]

ويشيد ابن نباتة - شارح الرسالة الهزلية لابن زيدون - بختم الرسالة بقول المتنبي:

فمن جهلت نفسه قدره *** رأى غيره منه مالا يرى

ويرى أن هذا البيت مناسب لما قبله، ويذكر أن هذا يتوافق مع مذاهب أكثر البلغاء في مقاطع رسائلهم، إذ يختمونها إما بآية، أو مثل، أو بيت شعر، فيكون لذلك مزية ظاهرة وموقع حسن [(٢)].

أما الفلاسفة، فيرون أن خاتمة الخطبة إجمال وتثبيت للشيء الذي فيه القول، للتذكير به دفعة واحدة علي سبيل التوديع للقول، [(٣)] ومن ثم فهم يتفقون مع النقاد والبلاغيين في أنها آخر مايتبقي في السمع، غيرأن مايؤخذ عليهم أنهم اشترطوا فيها أن تكون منفصلة عن الخطبة غير مرتبطة بها ولامتصلة، [(٤)] فهي - من وجهة نظرهم - مجرد إعلام بانتهاء الكلام، وتذكير بما سبق من القول، ويعني هذا أن الكلام تم قبلها، وأنها ثانوية في الشكل الفني في الخطبة، وهذا عكس ما وجدناه عند النقاد والبلاغيين من اعتبارها جزءا مهما في بناء النص الأدبي، بل عكس ماوجدناه أيضا عند حازم - وهو متأثر بهم - إذ رأى أن الاختتام يجب أن يكون مناسبا للغرض المقول فيه. [(٥)]

---

(١) تحرير التحبير: ٦١٦.

(٢) انظر سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون: ٤٧٤.

(٣) انظر الخطابة لابن سينا: ٢٣٧، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٣١/٣٠٦، ونظرية الأنواع الأدبية لفينسه: ٤٠٩/٢.

(٤) راجع الخطابة لابن سينا: ٢٤٧، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٣٣٢، ومقدمة شرح نهج البلاغة لكمال الدين ميثم البحراني: ١٨٨، وقارن الخطابة لأرسطو: ٢٥٣.

(٥) انظر منهاج البلغاء: ٣٠٦.

ومما سبق يتضح أن الاهتمام بعناصر الشكل الفني للنثر يرجع إلى رغبة النقاد والبلاغيين في تحقيق الاتساق والوحدة له، وبهذا يحقق أكبر قدر ممكن من التأثير. ومن هنا فلقد أشاد النقاد بالخطيب الذى يُحكم بناء خطبته بحيث يكون ذاكراً لأول كلامه، وحافظا لكل شيء سلف من منطقه، حتى يتشابه أول كلامه بأخره في السبك والتأليف، ولايتعرض للخلل والتصدع، أو للتنافر والحشو. (١)

كما رأوا أن الكاتب الذي يستحق اسم الكتابة هو الذي يحكم بناء رسائله بحيث لايمكن تقديم أو تأخير بعض أجزائها، فالكاتب الجيد ـ كما يقول إبراهيم بن المدبر ـ هو الذي يضع كل معنى في موضعه، ويعلق كل لفظ علي طبقتها من المعني " فلا يجعل أول ماينبغي له أن يكتب في آخر كتابه، ولاآخره في أوله، فإني سمعت جعفر بن محمد الكاتب يقول: لاينبغي للكاتب أن يكون كاتبا حتي لايستطيع أحد أن يؤخر أول كتابه، ولايقدم آخره".(٢)

ويبدو أن ظهور وحدة الكلام وإحكام البناء في النثر الفني، (٣) هو الذي دفع بابن طباطبا والحاتمي إلي دعوة الشعراء إلي أن يسلكوا منهاج أصحاب الرسائل والخطب في بلاغاتهم وتصرفهم في كلامهم، حتي يأتي شعرهم في تناسب صدوره وأعجازه، وانتظام فنونه، وامتزاج أغراضه ومعانيه كالرسائل البليغة، والخطبة الموجزة لاينفصل جزء منها عن جزء.(٤)

---

(١) انظر البيان والتبيين: ١/٢١٥/ ٣٣٩، والرسالة العذراء: ٤٨، وكتاب الصناعتين: ١٤٧ – ١٤٨، وزهر الآداب: ١/٩٠.

(٢) الرسالة العذراء: ١٧، وراجع العقد الفريد: ٤/ ١٧٤.

(٣) انظر المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى: ٤٨٢، ٤٨٣ والإمتاع والمؤانسة: ٢/١٣٣ – والمقابسات: ٢٦١.

(٤) انظر عيار الشعر لابن طباطبا: ٩، ٢١٣، حلية المحاضرة للحاتمى: ١/١٠٢، وزهر الآداب للحصرى: ٢/٥٩٧.

ومما لاشك فيه أن فى هذا مايؤكد أن نظرة النقاد والبلاغيين إلي الشكل الفني في الشعر والنثر نظرة واحدة، لأن مايحقق التأثير أمر مطلوب في كليهما، وهذا يؤكد من جهة أخرى أن الفرق بين صورتي الكلام البليغ (الشعر والنثر) عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة هو فارق الوزن فقط..

# الخاتمة

# الخاتمة

يتناول هذا البحث جانباً مهماً من جوانب تراثنا النقدي والبلاغي، هو جانب نقد النثر، وبالرغم من عدم وجود دراسات مستقلة له في هذا التراث، مما يظن معه أن النقاد لم يهتموا به، إلا أن الدراسة الفاحصة تثبت أن هذا الجانب يتلازم مع نقد الشعر - فضلاً عما خصه به الفلاسفة المسلمون من عناية في حديثهم عن الخطابة، ومن هنا فقد تناوله هذا البحث من خلال نظرتين متكاملتين هما: نظرة النقاد والبلاغيين - سواء أكانوا لغويين أم متكلمين أم أدباء، ونظرة الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بشرح كتب أرسطو، وفي مقدمتها كتاب الخطابة.

ولكي نتبين الجوانب المختلفة لنقد النثر، أو إن شئنا القول، الجوانب المختلفة لنظرية العرب النقدية في النثر، فإن البحث قد وقع في خمسة فصول، تناول الفصل الأول منها مفهوم النثر الفني، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:-

أ - إن مفهوم النثر الفني عند النقاد والبلاغيين يمكن الوقوف عليه من خلال تحديدهم لمفهوم الشعر، وذلك لأن نظرتهم إلى المقومات الفنية للكلام، والبليغ شعره ونثره واحدة، ولا يفرق بين هذين القسمين إلا الوزن فقط، وبناء على هذا يكون مفهوم النثر الفني عندهم: هو ذلك الكلام الذي تتوافر فيه القيم الجمالية ( الشعرية)، المؤثرة التي توجد في الشعر، ولكنه يفترق عنه بالوزن، وإن لم يخل من نوع خاص من الوزن والإيقاع.

ب- لم يهتم النقاد والبلاغيون - اكتفاء بالمفهوم العام للنثر الفني - بوضع تعريفات فنية أو اصطلاحية محددة للخطابة أو الكتابة أو المقامة، وهي أهم أنواع النثر الفني عندهم.

جـ- عالج الفلاسفة المسلمون مفهوم الخطابة في إطار النسق المنطقي الذي يضم الصنائع المنطقية وهي البرهان والجدل والسفسطة والخطابة والشعر، وقد ترتب على هذا أن وجودها في هذا النسق يفرض عليها سمات مشتركة مع بقية هذه الصنائع، ويتيح لها في الوقت نفسه خصوصية التصرف في هذه السمات، ومن

هنا فقد رأوا أن الخطابة قوة تتكلف الإقناع أو التصديق الممكن الذى يهدف إلى إيقاع الظن لا إلى إيقاع اليقين والاعتقاد الثابت، كما يعتمد على ميل النفس، وهو فى هذا يختلف عن الإقناع أو التصديق البرهانى الذى يهدف إلى الثبوت واليقين، كما يختلف عن التصديق الجدلى الذى يهدف إلى الإلزام والغلبة، كما يختلف عن ما تقوم به السفسطة من التغليط وإيهام النقيض، بينما يقترب من التصديق الشعرى الذى يولد الانفعالات النفسية ويدفع إلى اتخاذ وقفة سلوكية، وفى هذا ما يبعد الخطابة عن جفاف المنطق وصرامته ويدخلها دائرة الفن.

د - رأى الفلاسفة أن وسائل الإقناع الخطابى تتميز بصفات خاصة تفرقها عن نظائرها فى الصنائع القياسية الأخرى حتى تتحقق لها صفتها الفنية، وتتوزع هذه الوسائل عندهم على قسمين يتحكم فى التفريق بينهما تدخل أو عدم تدخل الخطيب فى إيجادهما، ويمثل القسم الأول الذى لا يتدخل الخطيب فى إيجاده - السنن المكتوبة وغير المكتوبة، والشهادات، والعقود، والقسم واليمين، وهذا القسم لحاجته إلى قدر من الجدل لجعله فى صالح المتكلم، لا يصلح إلا فى الخطب القضائية، وهى أقل أنواع الخطب فنية، أما القسم الثانى الذى يتدخل الخطيب فى إيجاده فينقسم قسمين متلازمين هما: سياق النص وسياق الموقف، ويعتمد الأول على الضمير (القياس الخطبى)، والتمثيل (الاستقراء الخطبى)، وهما يعدان المقنعات الأولى التى يقع بها التصديق، ويعتمد الثانى على استخدام هيئة المتكلم، ومكانته الاجتماعية، وتلويناته الصوتية للتعبير عن المعانى، والانفعالات، بحيث يدعم من قدرة السياق النصى على تحقيق الإقناع الممكن الذى يولد انفعالا ما أو يحث على التخلق بخلق ما.

أما الفصل الثانى فقد تناول وظيفة النثر الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:-

أ - إن وظيفة النثر الفنى (الخطابة - الكتابة - المقامة) عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة تتمثل فى جانبين متكاملين هما: الإفادة والإمتاع، وذلك لإيمانهم أن

فاعلية المضمون وما يحتوى عليه من قيم دينية وأخلاقية واجتماعية وسياسية وثقافية لا يتحقق إلا من خلال شكل فنى مؤثر يحقق اللذة والإمتاع للمتلقى، ولقد اتضح هذا الأمر فى حرصهم على حسن الإفهام، وحسن البيان، وحسن الموقع وانتفاع المستمع، وجودة الإفهام والإلذاذ، والدعوة إلى العناية بالصياغة الفنية للتعبير الجيد عن المعانى، والدعوة إلى توفير القيم الجمالية (الشعرية) فى النثر الفنى.

ب- رأى بعض النقاد والبلاغيين أن الكتابة قادرة - إلى جانب قيامها بالإسهام فى النهوض بالواقع الاجتماعى ومشكلاته المختلفة - على التعبير عن الوجدان الشخصى لمبدعها، وعلى التعبير عن موضوعات الغزل والوصف والمدح والهجاء، وهى موضوعات كانت خاصة بالشعر، مما أدى عندهم إلى القضاء على ثنائية الموضوعات الشعرية والنثرية وتوسيع مجالات الإبداع وإثرائها.

جـ- نظر الفلاسفة المسلمون إلى وظيفة الخطابة فى إطار البناء الشامل للفلسفة بشقيها النظري والعملى، وما يهدف إليه هذا الإطار من تحقيق السعادة والوجود الأفضل، ولقد رأوا أن الإنسان لا يستطيع أن يستوعب شقى الفلسفة إلا بكمال التعقل الذى لا يتم إلا بمساعدة صناعة المنطق، ونظراً لأن الناس متفاوتون فى قدراتهم على الفهم والتعقل والتحصيل الذاتى، فإن فروع المنطق تتعدد لتلائم هذا التفاوت، ومن هنا فقد رأوا أن الخطابة والشعر هما الصناعتان المنطقيتان النافعتان فى مخاطبة العامة، وتعليمهم الأشياء النظرية وحثهم على الأشياء العملية؛ وذلك لأن صناعتى البرهان والجدل لا تتلاءمان مع أفهامهم وطبائعهم لصرامة قياساتهما ولاحتياجهما إلى قدرات خاصة للتمييز والتحصيل، ويضاف إلى هذا أن الجدل والسفسطة لا يهدفان - أساساً - إلى الإفادة.

د - رأى الفلاسفة أن نفع الخطابة فى تحقيق المجتمع الفاضل يتم عن طريق غايتين متلازمتين هما الغاية المعرفية الأخلاقية والغاية العملية، وتتحقق هاتان الغايتان عن طريق الحث والردع والتعليم والتأديب، ولذا فإن الخطابة - عندهم - لا تتوجه

إلا إلى الأمور الإرادية الممكنة الوقوع، لا الضرورية الوقوع.

أما الفصل الثالث: فقد تناول لغة النثر الفنى وبعض الظواهر الأسلوبية، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:-

أ - إن لغة النثر الفنى عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة ذات قيم جمالية ذاتية كلغة الشعر، وأنها تفترق عن لغة العلوم والمنطق.

ب- درس النقاد والبلاغيون والفلاسفة لغة النثر من خلال مستويين متكاملين هما: مستوى الألفاظ ومستوي التراكيب، وقد بحثوا فى المستوى الأول القيم الجمالية للألفاظ، وبحثوا فى المستوى الثانى أهمية السياق فى إبراز هذه القيم فى اللغة والأسلوب. ولقد أبرزوا فى هذا المستوى عدة جوانب أهمها:

أولاً: إن الأسلوب يجب أن يراعى أحوال المخاطبين ومقاماتهم

ثانياً: إن الأساليب تتنوع بين الإيجاز والإطناب تبعاً لطبيعة الموضوع ومراعاة لأحوال المخاطبين.

ثالثاً: إن المصطلحات العلمية قد تكون ضرورية الاستعمال إذا تطلبها الموضوع ولاءمت المخاطبين.

رابعاً: إن لكل موضوع أسلوباً خاصاً به، وإن استعمال الألفاظ التى لا تتوافر فيها شروط الفصاحة قد يكون مطلبا أسلوبيا.

خامساً: إن الأسلوب اختيار، وإن البدائل والمترادفات ليست متساوية الدلالة، ومن ثم، فإن على الأديب أن يختار من بين البدائل المطروحة أمامه ما هو أكثر تعبيراً وتأثيراً.

سادساً: إن لكل أديب أسلوبه وقاموسه اللغوى الخاصين به، وإن الأساليب تتغير بتطور الزمن.

جـ- لم يفرق النقاد والبلاغيون فى حديثهم عن أسلوب النثر الفني بصورة واضحة بين

أسلوبى الكتابة والخطابة، بينما فرق بينهما الفلاسفة تبعاً لاختلاف طبيعة الكلام المكتوب عن طبيعة الكلام المنطوق، واعتماد الأخير على سياق النص وسياق الموقف.

د - أكد الفلاسفة أن الأنواع الخطابية ليست متساوية فى القيمة الفنية، كما أن النوع الواحد تتعدد مستوياته الفنية تبعاً لاختلاف طبيعة الموضوع ونوعية المتلقى.

أما الفصل الرابع: فقد تناول الصورة الفنية في النثر الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة جوانب أهمها:

أ - إن الصورة الفنية - عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة - ذات وجود جوهرى وأصيل فى النثر الفنى، ومن هنا فقد تجاورت الأمثلة الشعرية والنثرية فى حديث النقاد والبلاغيين عن وسائلها المختلفة، كما ربط الفلاسفة بين التجوز اللغوى وبين حدوث الخطبية والشعرية، ونفوا وجودها فى الفلسفة والبرهان والجدل والسفسطة.

ب- لم يفرق النقاد والبلاغيون بين طبيعة الصورة الفنية فى الشعر والنثر، بينما ذهب الفلاسفة إلى أن هناك فارقاً بينهما ذا طبيعة كمية وأخرى نوعية، وتتمثل الأولى فى أن الصورة الفنية أكثر ملاءمة واستعمالا فى الشعر، وتتمثل الثانية فى أن طبيعتها فى النثر تتميز بالشهرة والقرب والوضوح والبساطة، أما فى الشعر فتتميز بالجدة والبعد والغموض والتركيب، وقد ناقش البحث هذه المقولة وخلص إلى أن دراسة الخصائص الفنية لطبيعة الصورة فى الشعر والنثر عند الفلاسفة تؤكد اشتراكهما فى كل الصفات السابقة، مما يعنى أنه ليست هناك صفات ثابتة لطبيعة الصورة الفنية فيهما، وأن ما يتحكم فى هذه الطبيعة هو المستوى الفنى الذى يسعى إليه العمل الأدبى سواء أكان شعراً أم نثراً - فلقد فرق الفلاسفة بين مستويين من مستويات القول هما: المستوى الذى يسعى إلى التصريح والتقرير والتوضيح، ويحتل أدنى الدرجات الفنية، والمستوى الذى يسعى إلى الإيحاء وتوليد الانفعالات ويحتل أعلى الدرجات الفنية، وبناء على هذا يمكن القول: إن الطبيعة الكمية أو النوعية ليست معياراً تحدد على أساسه طبيعة الصورة الفنية فى النثر،

وإنما المعيار الذى يتحدد على أساسه هذه الطبيعة فى النثر وفى الشعر أيضاً، هو درجة القرب أو البعد من أدنى مستويات القول فنية، أو من أعلى مستويات القول فنية.

جـ- لا تختلف وظيفة الصورة الفنية - عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة فى الشعر عنها فى النثر، لأنها فى كليهما ضرورة تعبيرية وتأثيرية يقتضيها حق التعبير عن المعنى.

أما الفصل الخامس: فقد تناول الموسيقى والبناء الفنى، وقد تكشف هذا الفصل عن عدة أمور أهمها:

أ - حرص النقاد والبلاغيون والفلاسفة على توفير أكبر قدر من القيم الموسيقية للنثر الفنى بما يجعل إيقاعاته تقترب من إيقاعات الشعر، ويعد حرصهم على أن تكون هذه القيم نابعة من المعنى، ومن تفاعلات السياق النصى - تأكيداً لجوهريتها فيه بوصفها أحد المقومات الأساسية التى يعتمد عليها فى التأثير، وإشارة إلى أنها ليست حلية خارجية للزخرف والتزيين.

ب- تتمثل أهم القيم الموسيقية - عندهم - فى سلامة مخارج الكلمات من التنافر والثقل، وعدم تكرر أو طول حروفها، وخفة حركاتها، كما تتمثل فى السجع والترصيع والموازنة والجناس، وفى بعض ضروب التناسب المعنوى كالطباق والمقابلة والتقسيم، خاصة إذا خرجت فى صورة من صور التناسب اللفظى، كما أن هناك قيمتين خاصتين بالخطابة هما: النبر والتنغيم.

جـ- إن نظرة النقاد والبلاغيين والفلاسفة إلى أجزاء القول لا تختلف فى النثر الفنى عنها فى الشعر، ولذا فقد تشابهت فيهما الشروط التى وضعوها لجودة المطلع والتخلص والخاتمة.

د - إن عناية النقاد والبلاغيين والفلاسفة بجودة صفات أجزاء القول فى النثر الفنى تؤكد حرصهم على وحدة الكلام واتساق المعانى، وإحكام البناء، ويبدو أن وضوح

هذه الجانب فى النثر الفنى هو الذى دفع ببعض النقاد إلى دعوة الشعراء إلى أن يجعلوا بناء أشعارهم كالخطابة أو الرسالة

وإلى جانب هذه النتائج المستخلصة من فصول الدراسة، توجد نتائج عامة مستخلصة من تصور النقاد والبلاغيين والفلاسفة لنقد النثر، وأهم هذه النتائج:-

أولاً: إن تصور النقاد والبلاغيين والفلاسفة لنقد النثر يكون نظرية نقدية متكاملة الجوانب مما يفرض ضرورة إعادة النظر والبحث فى تراثنا النقدى، واستنبات ما يصلح من بذوره وتعهدها بالرعاية، حتى تستوى على سوقها يانعة مثمرة، مما يمكننا من الإسهام فى إرساء دعائم نظرية نقدية عربية، بحيث نصبح قادرين على التفاعل مع الخطاب النقدى العالمى الحديث دون تبعية له أو انبهار به.

ثانياً: إنه برغم اختلاف الأساس النظرى الذى ينطلق منه كل من النقاد والبلاغيين، والفلاسفة المسلمين، فى بناء نظريتهم النقدية للنثر الفنى، إلا أنهم يتفقون فى النهاية على جوهرية القيم الجمالية (الشعرية) فيه، وعدها مقوما أصيلاً من مقوماته الفنية، بحيث يمكن القول إن الوزن الشعرى وحده هو الفارق المميز بين الشعر والنثر.

ثالثاً: إن أغلب جوانب النظرية النقدية للنثر الفنى عند النقاد والبلاغيين والفلاسفة تتفق مع النظريات النقدية الحديثة، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنها تسبقها.

# المصادر والمراجع

# المصادر والمراجع

## أولاً: المصادر:-


١- الاتقان فى علوم القرآن: للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطى - ت ٩١١هـ. الجزء الثالث. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.

٢- إحصاء العلوم: لأبى نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى ت ٣٣٩هـ تحقيق د. عثمان أمين، ط/٣. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨م.

٣- إحكام صنعة الكلام فى فنون النثر ومذاهبه فى المشرق والأندلس: لأبى القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعى الإشبيلى ت حوالى ٥٤٥هـ، تحقيق د. محمد رضوان الداية. ط/٢. عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م.

٤- اختيار الممتع فى علم الشعر وعمله: لأبى محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلى ت ٤٠٥هـ. الجزء الأول، تحقيق د. محمود شاكر القطان، ط/١ - دار المعارف بمصر، ١٩٨٣م.

٥- اختيار المنظوم والمنثور، لابن طيفور أحمد بن أبى طاهر - مخطوطة بدار الكتب المصرية تحت رقم (٥٨١) أدب.

٦- أخلاق الوزيرين: " مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد، وابن العميد "لأبى حيان على بن محمد التوحيدى ت ٤١٤هـ. تحقيق محمد بن تاويت الطنجى، مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق، ١٩٦٥م.

٧- أدب الكاتب: لأبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ت ٢٧٦هـ. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. ط/٤. المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٦٣م.

٨- أدب الكتاب، لأبى بكر محمد بن يحيى الصولى ت ٣٣٥هـ. نشر محمد بهجت الأثرى - المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١هـ.

٩- أسرار البلاغة: لأبى بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانى ت

٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ. تعليق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد على صبيح بالأزهر - ١٩٧٧م.
١٠- الإشارات والتنبيهات: لأبى على الحسين بن عبد الله بن الحسن بن على بن سينا ت ٤٢٨هـ. القسم الأول، تحقيق د. سليمان دنيا / ط٢ - دار المعارف بمصر ١٩٧١م.
١١- إعجاز القرآن: لأبى بكر محمد بن الطيب الباقلانى ت ٤٠٣هـ. تحقيق السيد أحمد صقر. ط/٤. دار المعارف بمصر ١٩٧٧م.
١٢- الإكسير فى علم التفسير: لسليمان بن عبد القوى بن عبد الكريم الطوفى ت ٧١٦هـ. تحقيق د. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب بالقاهرة، ١٩٧٧م.
١٣- أمالى المرتضى " غرر الفوائد ودرر القلائد": للشريف المرتضى على بن الحسين الموسوى العلوى ت ٤٣٦هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط/٢. دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٦٧م.
١٤- الإمتاع والمؤانسة: لأبى حيان التوحيدى ت ٤١٤هـ. تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣م.
١٥- الألفاظ الكتابية: لعبد الرحمن بن عيسى الهمذانى ت ٣٢٠هـ. نشر دار المسلم - القاهرة، د. ت.
١٦- الإيضاح فى علوم البلاغة: للخطيب القزوينى ت ٧٣٩هـ. شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجى. ط/ ٥ منشورات دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٣م.
١٧- البديع: لعبد الله بن المعتز ت ٢٩٦ هـ، تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكى، منشورات دار الحكمة، دمشق د. ت.
١٨- البديع فى نقد الشعر: لأسامة بن منقذ ت ٥٨٤ هـ. تحقيق د. أحمد أحمد بدوى، د. حامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابى الحلبى - القاهرة ١٩٦٠م
١٩- بديع القرآن: لابن أبي الإصبع المصري ت ٦٥٤هـ، تحقيق د. حفنى محمد شرف، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧م.
٢٠- البرهان فى وجوه البيان: لأبى الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب

الكاتب ت بعد ٣٣٥هـ. تحقيق د. حفنى محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢١- البرهان من كتاب الشفا: لابن سينا تحقيق د. أبو العلا عفيفى، المطبعة الأميرية القاهرة، ١٩٥٦م.

٢٢- البلاغة: لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد ت ٢٨٥هـ. تحقيق د. رمضان عبد التواب، ط٢ مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢٣- بيان إعجاز القرآن: لأبى سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابى، ت ٣٨٨هـ. ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، د. محمد زغلول سلام. ط/ ٣. دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.

٢٤- البيان والتبيين: لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت ٢٥٥هـ. تحقيق عبد السلام هارون، ط/٤، مكتبة الخانجى القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٥- تاريخ الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، لأبى جعفر محمد بن جرير الطبرى، ت ٣١٠هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢ - دار المعارف بمصر ١٩٧٦م.

٢٦- تأويل مشكل القرآن: لأبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ت ٢٧٦هـ. تحقيق السيد أحمد صقر، ط/٢، دار التراث القاهرة، ١٩٧٣م.

٢٧- تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبى الإصبع المصرى ت ٦٥٤هـ. تحقيق د. حفنى محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٨- تحصيل السعادة، لأبى نصر الفارابى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدرآباد الدكن، ١٣٤٥هـ.

٢٩- التعريفات: لأبى الحسن على بن محمد بن على الجرجانى المعروف بالسيد الشريف، دار الشئون الثقافية العامة - العراق، ١٩٨٦م.

٣٠- تعليقات فى كتاب بارى أرمينياس ومن كتاب العبارة لأبى نصر الفارابى: لابن باجة محمد بن يحيى، تحقيق د. محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.

٣١- تلخيص البيان فى مجازات القرآن: للشريف الرضى أبى الحسن محمد بن أبى الحسين بن موسى الموسوى ت ٤٠٦هـ. تحقيق محمد عبد الغنى حسن، ط/١ دار إحياء الكتب العربية - القاهرة، ١٩٥٥م.

٣٢- تلخيص الخطابة: لأبى الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد ت ٥٩٥هـ، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، نشر وكالة المطبوعات بالكويت، ودار القلم ببيروت، د. ت

٣٣- تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر: لابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.

٣٤- تلخيص كتاب الجدل: لابن رشد، تحقيق تشارلس بترورث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.

٣٥- تمام المتون فى شرح رسالة ابن زيدون: لخليل الدين بن أيبك الصفدى ت ٧٦٤هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٩م.

٣٦- التنبيه على سبيل السعادة: لأبى نصر الفارابى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦هـ.

٣٧- تهذيب الأخلاق: لأبى أحمد على بن مسكويه ت ٤٢١هـ. منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦١م.

٣٨- ثمرات الأوراق: لتقى الدين أبى بكر بن على بن محمد بن حجة الحموى ت ٨٣٧هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط/١، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٧١م.

٣٩- الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، لضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧هـ. تحقيق د. مصطفى جواد، د. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمى العراقى، ١٩٥٦م.

٤٠- الجدل من كتاب الشفاء: لابن سينا، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٥م.

٤١- الجمان فى تشبيهات القرآن: لابن ناقيا ت ٤٨٥هـ، تحقيق د. مصطفى الصاوى

الجوينى، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٧٨م.
٤٢- جمهرة الأمثال لأبى هلال العسكرى ت ٣٩٥هـ. مطبعة بومباى الهند ١٣٠٧هـ.
٤٣- جوامع الشعر، للفارابى، تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتاب" تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة، ١٩٧١م.
٤٤- جوامع علم الموسيقى: لابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم القاهرة، ١٩٥٦م.
٤٥- جواهر الألفاظ، لأبى الفرج قدامة بن جعفر، ت ٣٣٧هـ. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط/١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩م.
٤٦- جوهر الكنز " تلخيص كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة" لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى، ت ٧٣٧هـ. تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٨٣م.
٤٧- الحروف: لأبى نصر الفارابى، تحقيق محسن مهدى، دار المشرق، بيروت ١٩٦٩م.
٤٨- حسن التوسل إلى صناعة الترسل: لشهاب الدين أبى الثناء محمود بن سليمان الحلبى ت ٧٢٥هـ. تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر - بغداد - ١٩٨٠م.
٤٩- حلية المحاضرة، لأبى على محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمى ت ٣٨٨هـ، تحقيق جعفر الطيار الكتانى، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٧١٥.
٥٠- الحيوان: لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط/٣، منشورات المجمع العلمى العربى الإسلامى، بيروت ١٩٦٨م.
٥١- الخصائص: لأبى الفتح عثمان بن جنى ت ٣٩٢هـ. تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية ١٩٥٢م.
٥٢- الخطابة: لأرسطوطاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، النهضة المصرية - القاهرة، ١٩٥٩م.

٥٣- الخطابة من كتاب الشفاء: لابن سينا تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة ، ١٩٥٤م.

٥٤- الخواطر السوانح فى أسرار الفواتح، لابن أبى الإصبع المصرى ت ٦٥٤هـ، تحقيق حفنى محمد شرف، مطبعة الرسالة، ١٩٦٠م.

٥٥- دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١هـ، أو ٤٧٤هـ، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى - القاهرة، ١٩٨٤م.

٥٦- ديوان المعانى: لأبى هلال العسكرى، ت ٣٩٥هـ، مكتبة القدسى، ١٣٥٢هـ.

٥٧- الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، لأبى الحسين على بن بسام الشنترينى ت ٥٤٢هـ، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت - القسم الأول - المجلد الأول، ١٩٧٩م.

٥٨- ذم الخطأ فى الشعر، لابن فارس اللغوى ت ٣٩٥ هـ - تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٠م.

٥٩- رسائل الجاحظ: لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٦٤-١٩٧٩م.

٦٠- الرسالة الشافية: لعبد القاهر الجرجانى، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، د. محمد زغلول سلام، ط/٣، دار المعارف بمصر ١٩٧٦م.

٦١- الرسالة العذراء: لإبراهيم بن المدبر، ت ٢٧٨هـ، تحقيق د. زكى مبارك، ط/١، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣١م.

٦٢- رسالة فى أقسام العلوم العقلية، لابن سينا، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م.

٦٣- رسالة فى السعادة والحجج العشرة على أن النفس الإنسانية جوهر: لابن سينا، ضمن مجموعة رسائل، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن ١٣٥٣هـ.

٦٤- رسالة فى العهد ، لابن سينا، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات، مطبعة

الجوائب، قسطنطينية، ١٨٨٠م.
٦٥- رسالة فى قوانين صناعة الشعراء: لأبى نصر الفارابى، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة بيروت - د. ت.
٦٦- زهر الآداب، وثمر الألباب، لأبى إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى، تحقيق على محمد البجاوى، ط/٢، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٧٠م.
٦٧- سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون، لجمال الدين بن نباتة المصري ت ٧٦٨هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت . ١٩٨٦م.
٦٨- سر الفصاحة، لأبى محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجى ت ٤٦٦هـ، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدى، مطبعة محمد على صبيح بالأزهر، ١٩٦٩م.
٦٩- السياسات المدنية، لأبى نصر الفارابى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن ت ١٣٤٦هـ.
٧٠- شرح مقامات الحريرى: لأبى العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسى الشريشى ت ٦١٩هـ. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالفجالة - القاهرة، ١٩٦٩م.
٧١- شرح نهج البلاغة: لعز الدين عبد الحميد بن هبة الله بن محمد بن محمد بن الحسين بن أبى الحديد المدائنى ت ٦٥٦هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/٢، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٦٥ - ١٩٦٧م.
٧٢- الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط/٣، دار التراث العربى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م.
٧٣- الصاحبى، لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت ٣٩٥هـ، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٧٧م.
٧٤- صبح الأعشى: لأبى أحمد القلقشندى، ت ٨٢١هـ، المطبعة الأميرية القاهرة، ١٩١٣ - ١٩١٦م.
٧٥- صناعة الكتاب لأبى جعفر النحاس ت ٣٧٧هـ، تحقيق د. بدر أحمد ضيف، دار

العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٩٠م.
٧٦- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ليحيى بن حمزة بن على ابن إبراهيم العلوى اليمنى، ت ٧٤٩هـ، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٠م.
٧٧- العقد الفريد، لأبى عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى ت ٣٢٧هـ، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبيارى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر جـ٢، ط/٢، ١٩٥٦، جـ٤، ط/٢ ، ١٩٦٢م.
٧٨- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبى على الحسن بن رشيق القيروانى ت ٤٥٦هـ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط/ ٥، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٩٨١م.
٧٩- عيار الشعر، لأبى الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى، ت ٣٢٢هـ، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ١٩٨٥م.
٨٠- عيون الحكمة. لابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوى، منشورات المعهد العلمى الفرنسى، القاهرة، ١٩٥٤م.
٨١- فصول المدنى، لأبى نصر الفارابى، تحقيق د.م. دنلوب، طبعة جامعة كمبردج، ١٩٦١م.
٨٢- فلسفة أرسطوطاليس، وأجزاء فلسفته، ومراتب أجزائها، والموضع الذى منه ابتدأ وإليه انتهى: لأبى نصر الفارابى، تحقيق د. محسن مهدى، دار مجلة شعر – بيروت ، ١٩٦١م.
٨٣- الفلك الدائر على المثل السائر: لابن أبى الحديد، ملحق مع القسم الرابع من كتاب المثل السائر لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ١٩٧٣م.
٨٤- فن الشعر: لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس – تحقيق عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة – بيروت – ب. ت
٨٥- فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت –

د. ت.
٨٦- الفوز الأصغر، لأبى أحمد على بن مسكويه، مطبعة السعادة - مصر، ١٣٢٥هـ.
٨٧- قانون البلاغة: لأبى طاهر محمد بن حيدر البغدادى، ت ٥١٧هـ ضمن رسائل البلغاء، اختيار وتصنيف: محمد كرد علي، ط/٣، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦م.
٨٨- قانون ديوان الرسائل، لأبى القاسم على بن منجب بن سليمان الشهير بابن الصيرفى، ت حوالى ٥٤٢هـ، مطبعة الواعظ بمصر، ١٩٠٥هـ.
٨٩- القياس من كتاب الشفا، لابن سينا، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤م.
٩٠- الكامل: لأبى العباس محمد بن يزيد المبرد ت ٢٨٥هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٨١م.
٩١- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، لأبى نصر الفارابى، تحقيق ألبير نصرى نادر المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩م.
٩٢- كتاب بغداد: لابن طيفور أحمد بن أبى طاهر، ت ٢٨٠هـ، نشر السيد عزت العطار الحسينى، ١٩٤٩م.
٩٣- كتاب الصناعتين، "الكتابة والشعر" لأبى هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى، ت ٣٩٥هـ. تحقيق: على محمد البجاوى، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/٢، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧١م.
٩٤- كتاب فى المنطق، الخطابة: لأبى نصر الفارابى، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.
٩٥- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر: لابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٠.
٩٦- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، النهضة المصرية - القاهرة، ١٩٥٠م.
٩٧- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل، لأبى القاسم جار

الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ت ٥٣٨هـ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة: ١٩٧٧م - ١٩٨٣م.
٩٨- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧هـ، تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانة، ط/٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٣م.
٩٩- المجازات النبوية: للشريف أبى الحسن محمد بن أحمد الحسين بن موسى الموسوى ت ٤٠٦هـ. قدم له وضبط عباراته: طه عبد الرءوف سعد، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر، ١٩٧١م.
١٠٠- مجمع الأمثال: لأبى الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميدانى ت ٥١٨هـ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت ب. ت.
١٠١- المختار من رسائل أبى إسحاق الصابى ت ٣٨٤هـ. تحقيق محمد يونس عبد العال، رسالة دكتوراه، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٢٣٧١.
١٠٢- المدخل إلى المنطق من كتاب الشفا: لابن سينا، تحقيق الأب جورج قنواتى وآخرين، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٢م.
١٠٣- مروج الذهب ومعادن الجوهر: لأبى الحسين على بن الحسين بن على المسعودى ت ٣٤٦هـ. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط/ ٤، المكتبة التجارية الكبري، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٠٤- المزهر فى علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطى، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، وآخرين. الجزء الأول، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.
١٠٥- المستقصى فى أمثال العرب، لأبى القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشرى ت ٥٣٨هـ، ط/ ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٧.
١٠٦- المصون فى الأدب: لأبى أحمد العسكرى ت ٣٨٢هـ، تحقيق عبد السلام هارون، ط/٢، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ودار الرفاعى بالرياض، ١٩٨٢م.
١٠٧- معالم الكتابة ومغانم الإصابة: لعبد الرحيم بن على بن شيث القرشى، ت ٦٢٥هـ، عنى بنشره الخورى قسطنطين الباشا المخلصى - المطبعة الأدبية،

بيروت، ١٩١٣م.
١٠٨- معجم البلدان: لياقوت الحموى ت ٦٢٦هـ، دار صادر - بيروت ١٩٧٧م.
١٠٩- المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، للقاضى أبى الحسن عبد الجبار الأسد ابادى ت ٤١٥هـ، الجزء السادس عشر (إعجاز القرآن) تحقيق أمين الخولى - ط/١ مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٦٠م.
١١٠- مفاتيح العلوم: لمحمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمى، ت ٣٨٧هـ، تقديم وإعداد د. عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م.
١١١- مفتاح العلوم لأبى يعقوب يوسف بن أبى بكر محمد بن على السكاكى ت ٦٢٦هـ، ط/ ١، مطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر، ١٩٣٧م.
١١٢- المقابسات: لأبى حيان التوحيدى، تحقيق: حسن السندوبى، ط/١، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٩م.
١١٣- المقامات اللزومية: لأبى الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن إبراهيم التميمى السرقسطى، ت ٥٣٨هـ، تحقيق: د. بدر أحمد ضيف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الأسكندرية، ١٩٨٢م.
١١٤- مقدمة ابن خلدون، لعبد الرحمن بن محمد بن خلدون ت ٨٠٨هـ، منشورات مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، بيروت د. ت .
١١٥- مقدمة شرح ديوان الحماسة، لأبى على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى ت ٤٢١هـ، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القسم الأول، ط/٢ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
١١٦- مقدمة شرح نهج البلاغة، لكمال الدين ميثم البحرانى ت ٦٨٠هـ، تحقيق د. عبد القادر حسين، ط/١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٧م.
١١٧- مقدمة فى صناعة النظم والنثر: لشمس الدين محمد بن حسن المعروف بالنواجى ت ٨٥٩هـ، تحقيق، د. محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت
١١٨- مواد البيان: لعلى بن خلف ت ٤٥٧ هـ، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة فاتح

باستانبول رقم (٤١٢٨) نشرها معهد العلوم العربية والإسلامية بجامعة فرانكفورت، ألمانيا الاتحادية ١٤٠٧هـ.

١١٩- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى: لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى ت ٣٧٠هـ. جـ/١، تحقيق السيد أحمد صقر: ط/٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢م، جـ/٢ تحقيق عبد الله حمد محارب، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، تحت رقم: ٤٨٢٠.

١٢٠- الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء: لأبى عبيد الله محمد بن عمران المرزبانى ت ٣٨٤هـ. نشر محب الدين الخطيب، الطبعة الثانية، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥هـ.

١٢١- المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع: لأبى محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصارى السجلماسى ت بعد ٧٠٤هـ. تحقيق علال الغازى، ط/١، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

١٢٢- المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره: لأبى محمد الحسن ابن على بن وكيع التنيسى ت ٣٩٢هـ، تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة - دمشق، ١٩٨٢م.

١٢٣- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبى الحسن حازم القرطاجنى، ت ٦٨٤هـ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

١٢٤- نثر النظم وحل العقد، أو رسائل الثعالبى، لأبى منصور الثعالبى ت ٤٢٩هـ، تقديم على الخاقانى، نشر دار البيان ببغداد، ودار مصعب ببيروت، ١٩٧٢م.

١٢٥- النجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية: لابن سينا، ط/٢، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨م.

١٢٦- نقد الشعر: لأبى الفرج قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ، تحقيق كمال مصطفى، ط/٣، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٢٧- النكت فى إعجاز القرآن: لأبى الحسن على بن عيسى الرمانى ت ٣٨٦هـ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، د. محمد زغلول

سلام، ط/٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.
١٢٨- نهاية الأرب فى فنون الأدب، لشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى، ت ٧٣٣هـ، دار الكتب المصرية ١٩٢٥ - ١٩٣١م.
١٢٩- نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز - لفخر الدين محمد بن عمر الرازى ت ٦٠٦هـ. مطبعة الآداب والمؤيد - القاهرة، ١٣١٧هـ.
١٣٠- الهوامل والشوامل، لأبى حيان التوحيدى ومسكويه، نشره أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١م.
١٣١- الوساطة بين المتنبى وخصومه: للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى ت ٣٩٢هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، مطبعة عيسى البابى الحلبى - بالقاهرة، ١٩٦٦م.
١٣٢- الوشى المرقوم فى حل المنظوم: لضياء الدين بن الأثير، مطبعة ثمرات الفنون، بيروت ١٢٩٨هـ.
١٣٣- يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر، لأبى منصور الثعالبى ت ٤٢٩هـ، تحقيق د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م.

## ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:-

١٣٤- الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى: د. شفيع السيد، دار الفكر العربى - القاهرة، ١٩٨٦م.
١٣٥- أثر القرآن فى تطور النقد العربى إلى آخر القرن الرابع الهجرى، د. محمد زغلول سلام. ط/٣، دار المعارف بمصر ١٩٦٨م.
١٣٦- الأدب وفنونه: د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، بالفجالة ١٩٨٠م.
١٣٧- الأدب وفنونه، دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، ط/٧، دار الفكر العربى، بالقاهرة، ١٩٧٨م.
١٣٨- الأدب وقيم الحياة المعاصرة: د. محمد زكى العشماوى، ط/٢، الهيئة المصرية

العامة للكتاب - فرع الأسكندرية - ١٩٧٤م.
١٣٩- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة - ١٩٧٩م.
١٤٠- الأسس الجمالية فى النقد العربى، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، ط/٣، دار الفكر العربى - القاهرة - ١٩٧٤م.
١٤١- الأسس الفنية للنقد الأدبى، د. عبد الحميد يونس - ط/٣، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩م.
١٤٢- أسس النقد الأدبى عند العرب، د. أحمد أحمد بدوى. دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٩م.
١٤٣- الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. أحمد الشايب. ط/٧ مكتبة النهضة المصرية- القاهرة ١٩٧٦م.
١٤٤- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية: د. سعد مصلوح، ط/ ٢، دار الفكر العربى بالقاهرة، ١٩٨٤م.
١٤٥- الأصول: دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوى عند العرب، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.
١٤٦- أصول النقد الأدبى: أحمد الشايب، ط/٩، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٥م.
١٤٧- الإعجاز البيانى للقرآن، د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ١٩٧١م.
١٤٨- الأفكار والأسلوب، دراسة فى فن الروائى ولغته: تأليف أ. ف. تشيتشرين، ترجمة د. حياة شرارة، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد . ب. ت.
١٤٩- بحث فى علم الجمال: جان برتليمى، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، ١٩٧٠م.
١٥٠- بحوث فى النص الأدبى: د. محمد الهادى الطرابلسى - الدار العربية للكتاب. تونس، ١٩٨٨م.
١٥١- البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقى ضيف. ط/٣، دار المعارف بمصر ١٩٧٦م.

١٥٢- بلاغة الكتاب في العصر العباسي: دراسة تحليلية نقدية لتطور الأساليب، د. محمد نبيه حجاب، ط/١، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة ١٩٦٥م.

١٥٣- البلاغة والأسلوب: د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

١٥٤- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش - مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٥٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: د. إحسان عباس، ط/٥، دار الثقافة بيروت ١٩٨٦م.

١٥٦- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس - د. محمد رضوان الداية، ط/١، دار الأنوار بيروت - ١٩٦٨م.

١٥٧- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.

١٥٨- تطور النثر العربي حتى القرن الثاني: عقلة سليمان العقيل، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية الآداب بالأسكندرية.

١٥٩- تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: د. طه حسين في مقدمة نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر، المكتبة العلمية، بيروت ١٩٨٠م.

١٦٠- حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، البشير المجدوب، الدار العربية للكتاب - تونس، ١٩٨٢م.

١٦١- الحياة والشاعر: ستيفن سبندر، ترجمة د. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية د. ت.

١٦٢- الخراج وصناعه الكتابة: لقدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد حسين الزبيدي، دار الرشيد للنشر - العراق - ١٩٨١م.

١٦٣- الخيال، مفهوماته ووظائفه: د. عاطف جودة نصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.

١٦٤- دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد: د. شكري محمد عياد، دار إلياس العصرية - القاهرة، ١٩٨٧م.

١٦٥- دراسات فى الأدب والنقد: د. حلمى على مرزوق، مؤسسة الثقافة الجامعية بالأسكندرية، د.ت.

١٦٦- دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث. د. بدوى طبانة. ط/٧، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.

١٦٧- دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، د. محمد مصطفى هدارة، الدار الأندلسية للأوفست بالأسكندرية ١٩٨٩.

١٦٨- دور الكلمة فى اللغة: ستيفن أولمان، ترجمة د. كمال محمد بشر، ط/٢ مكتبة الشباب بالقاهرة، ١٩٦٩م.

١٦٩- الذوق الأدبى كيف يتكون، أرنولد بنيت، ترجمة د. على محمد الجندى، مكتبة نهضة مصر بالفجالة - ١٩٥٧م.

١٧٠- الشعر والتجربة: أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت ١٩٦٣م.

١٧١- الصورة الأدبية، د، مصطفى ناصف، مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥٨م.

١٧٢- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، د. جابر عصفور، دار المعارف بمصر ١٩٨٠م.

١٧٣- الصورة والبناء الشعرى، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر ١٩٨١م.

١٧٤- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل. ط/٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

١٧٥- علم الفصاحة العربية: مقدمة فى النظرية والتطبيق: د. محمد على رزق الخفاجى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩م.

١٧٦- العلم والشعر: إ. أ. ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة. د. ت.

١٧٧- فلسفة الجمال: د. أميره حلمى مطر: ط/ ٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، ١٩٨٤م.

١٧٨- فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر بالفجالة

١٩٦٦م.
١٧٩– الفن خبرة: جون ديوى، ترجمة د. زكريا إبراهيم – دار النهضة العربية – القاهرة، ١٩٦٣م.
١٨٠– فن الشعر: د. إحسان عباس/ ط٢. دار الثقافة – بيروت ١٩٥٩.
١٨١– فن الشعر: د. محمد مندور، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
١٨٢– فن الشعر: هوارس، ترجمة د. لويس عوض، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
١٨٣– فن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض، ط/١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م.
١٨٤– الفن والأدب، بحث جمالى فى الأنواع والمدارس الأدبية والفنية: د. ميشال عاصى. ط/٢ منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ١٩٧٠م.
١٨٥– الفن ومذاهبه فى النثر العربى، د. شوقى ضيف، ط/٧، دار المعارف بمصر ١٩٧٤م.
١٨٦– فنون الأدب: تشارلتن، تعريب: د. زكى نجيب محمود – لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤م.
١٨٧– الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال: إروين إدمان، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر بالفجالة د. ت.
١٨٨– فى الأدب الجاهلى، د. طه حسين ط/١١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥.
١٨٩– فى الأدب والنقد: د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٨م.
١٩٠– فى الميزان الجديد، د. محمد مندور: دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٨٣م.
١٩١– فى نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم والحديث، د.

عثمان عوامر - د. ر المعرفة الجامعية - الأسكندرية - ١٩٨٤م.
١٩٢- في النقد الأدبي . شوقي ضيف، ط/ ٤، دار المعارف بمصر. ١٩٧٦م.
١٩٣- في نقد الشعر د. محمود الربيعي، ط/٤ دار المعارف بمصر ١٩٧٧.
١٩٤- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث د. محمد زكي العشماوي، ط/٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الأسكندرية - ١٩٧٨م.
١٩٥- قواعد النقد الأدبي لاسل أبركرومبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م.
١٩٦- كولردج - مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م.
١٩٧- اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.
١٩٨- اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، د. شكري عياد، ط/١ انترناشونال برس القاهرة، ١٩٨٨م.
١٩٩- اللغة والمعنى والسياق. جون لاينز، ترجمة د. عباس صادق الوهاب، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٧م.
٢٠٠- ماهية الجمال والفن: د. عبد الله عووضه - سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
٢٠١- مبادىء النقد الأدبي: إ.أ. ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١م.
٢٠٢- محاضرات في النقد الأدبي، د. سهير القلماوي، نشر معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، ١٩٥٥م
٢٠٣- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د. عبد المنعم تليمة ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٨م
٢٠٤- مسائل فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جويو، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي - القاهرة، ١٩٥١م.
٢٠٥- المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر - د. محمد عيد، عالم الكتب

- القاهرة، ١٩٨١م.
٢٠٦- مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة. د. محمد مصطفى هدارة. ط/ ٢ المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٧٥م.
٢٠٧- مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٧٩م.
٢٠٨- مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني: د. منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.
٢٠٩- معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، د. منصور عبد الرحمن - مكتبة المعارف بالقاهرة، ١٩٨٤م.
٢١٠- معنى الفن: هربرت ريد، ترجمة سامي خشبة، ط/٢، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦م.
٢١١- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، ط/٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣م.
٢١٢- مقالات في النقد الأدبي، د. محمد مصطفى هدارة - دار القلم ١٩٦٥م.
٢١٣- مقالات نقدية: د. محمود الربيعي، مكتبة الشباب بالقاهرة ١٩٧٨م.
٢١٤- المقامة: د. شوقي ضيف، سلسلة فنون الأدب العربي، ط/٥، دار المعارف بمصر ١٩٨٠م.
٢١٥- مقدمة لدراسة بلاغة العرب، د. أحمد ضيف، ط/١ مطبعة السفور بالقاهرة، ١٩٢١م.
٢١٦- ملامح الشخصية المصرية في الدراسات البيانية في القرن السابع الهجري: د. مصطفى الصاوي الجويني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.
٢١٧- من حديث الشعر والنثر: د. طه حسين، ضمن المجلد الخامس من المجموعة الكاملة لمؤلفاته، ط/١، دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٣م.
٢١٨- منهج البحث في تاريخ الآداب: لانسون، ترجمة د. محمد مندور، ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب للدكتور مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالفجالة. د. ت.

٢١٩- النثر الفنى فى القرن الرابع: د. زكى مبارك، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٣٤م.
٢٢٠- النثر الفنى وأثر الجاحظ فيه: د. عبد الحكيم بلبع، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٥م.
٢٢١- نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى: د. حسين نصار - ط/١، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٤م.
٢٢٢- نظرية الأدب، رينيه ويليك، اوستن وارين، ترجمة محيى الدين صبحي، ط/٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
٢٢٣- نظرية الأنواع الأدبية: ڤينسه، ترجمة د. حسن عون، منشأة المعارف بالأسكندرية، ١٩٧٨م.
٢٢٤- نظرية البنائية فى النقد الأدبى: د. صلاح فضل، ط/٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.
٢٢٥- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد: د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.
٢٢٦- نظرية الشعر فى النقد العربى القديم: د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م.
٢٢٧- نظرية اللغة فى النقد العربى، د. عبد الحكيم راضى، مكتبة الخانجى القاهرة، ١٩٨٠م.
٢٢٨- نظرية المعنى فى النقد العربى: د. مصطفى ناصف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٢٩- النقد: د. شوقى ضيف، سلسلة فنون الأدب العربى، ط/٤، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩م.
٢٣٠- النقد الأدبى، أحمد أمين، ط/٥، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٣م.
٢٣١- النقد الأدبى الحديث، د. محمد غنيمى هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، ١٩٧٩م.

٢٣٢- النقد الفنى، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولينتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، ط/٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م.

٢٣٣- النقد المنهجى عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، د.ت.

٢٣٤- نقد النثر فى تراث العربى النقدى حتى نهاية العصر العباسى ٦٥٦هـ، نبيل خالد رباح أبو على، رسالة دكتوراه مخطوطة، بكلية الاداب - بينها، وقد صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣م.

## ثالثاً: المراجع الأجنبية:-

235- Beardsley, Monroe C.:
"Style and good Style" in Contemporary Essays on style, edited by Glen A. Love and Micheal Payne. pp. 3-15, U.S.A. 1969..

236- Chapman, R. :
Linguistics and Literature, An Introduction to Literary Stylistics, London1974.

237- Freeman D.C.:
Linguistics and Literary style, New York, 1970.

238- Friedman N.:
Imagery, Princeton Encyclopedia of poetry and Poetics Edited by Alex Preminger, Princeton Univ. press. 1969.

239- Gross, Harvey:
Sound and Form in Modern poetry. The University of Michigan press; U.S.A. 1973.

240- Guiraud, P.:
Rhetoric and Stylistics in Current trends in lingistics, Vol 12. ed. Thomas sobeok. The Hague Mouton 1974. PP. 943 - 955.

241- Haugh G.:
Style and stylistics, London, 1969.
242- Mukarovsky Jan:
Standard Language and poetic Language in Linguistics and Literary style. ed. Donald C. Freeman, New York. 1970.
243- Nowottny winifred:
The Language poets Use. University of London. 1975.
244- Ulmann, S.:
Meaning and style, Oxford. 1973.

## رابعاً: المعاجم:-

٢٤٥- لسان العرب: لابن منظور، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين، نشر دار المعارف بمصر ١٩٧٩م.

## خامساً: الدوريات:-

٢٤٦- مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثامنة، ١٩٨٨م، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام بالعراق.
٢٤٧- مجلة دراسات عربية وإسلامية ( سلسلة أبحاث جامعية يشرف على إصدارها د. حامد طاهر، بكلية دار العلوم - القاهرة)، العدد الثاني - فبراير ١٩٨٤م، نشر مكتبة الزهراء بالقاهرة.
٢٤٨- مجلة عالم الفكر، العدد الثانى، المجلد التاسع (يوليو - سبتمبر) ١٩٧٨م، تصدرها وزارة الإعلام فى الكويت.
٢٤٩- مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الأول، إبريل ١٩٨١م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.
٢٥٠- مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس، أكتوبر - ديسمبر، ١٩٨٥م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة .

٢٥١- مجلة فصول، العددان الثالث والرابع، المجلد السابع، إبريل - سبتمبر، ١٩٨٧م، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

٢٥٢- مجلة القاهرة، العدد ١٠٣، يناير ١٩٩٠، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة

٢٥٣- مجلة المعرفة، العدد ١٢٦، آب ١٩٧٢، تصدر عن وزارة الثقافة بسوريا.

# الفهرس


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | ٩ - ٢٦ |
| الفصل الأول | |
| مفهوم النثر الفنى | ٢٩ - ٧١ |
| الفصل الثانى | |
| وظيفة النثر الفنى | ٧٥ - ١٣٦ |
| الفصل الثالث | |
| اللغة وبعض الظواهر الأسلوبية | ١٣٩ - ٢٢٩ |
| الفصل الرابع | |
| الصورة الفنية | ٢٣٣ - ٣٠٧ |
| الفصل الخامس | |
| الموسيقى والبناء الفنى | ٣١١ - ٣٨٧ |
| الخاتمة | ٣٩١ - ٣٩٧ |
| المصادر والمراجع | ٤٠١ - ٤٢٣ |
| الفهرس | ٤٢٤ |

رقم الإيداع
٩٣/٩٤٥٣

I.S.B.N.
977 - 00 - 5963 - 3

